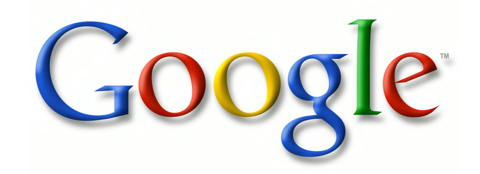


nd originale Synagogen- und Volks-Melodien bei den Juden geschichtlich nachweisbar?

Vortrag

gehalten im Verein für jüdische Geschichte und Litteratur in Berlin

von

Professor Emil Breslaur.



Leipzig
Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel
1898.


VE RI
TAS

Date Due

Sind originale Synagogen- und Volks-Melodien bei den Juden geschichtlich nachweisbar?

Vortrag

[ge]halten im Verein für jüdische Geschichte und Litteratur in Berlin

von

Professor Emil Breslaur.



Leipzig
Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel
1898.

Dem Königlichen Kommerzienrat

Herrn

Julius Isaac,

dem edlen Menschenfreunde.

Verehrte Anwesende!

In jüngster Zeit ist von verschiedenen Seiten die Anregung zur Sammlung alter Synagogenmelodien gegeben worden. Die erste Mahnung dazu rührt von unserm hochverehrten Herrn Professor Steinthal her, er wünscht die möglich reichste Sammlung der Lieder und ihrer Varianten in der möglich vollsten Treue, er wünscht es in rein wissenschaftlichem, in rein humanem Interesse, hofft aber auch, eine solche Sammlung würde uns dazu verhelfen, das charakteristische Merkmal einer echt jüdischen Melodie festzustellen. Ob und wie weit eine solche Sammlung wissenschaftlichen und humanen Interessen dienen könne, lassen wir hier unerörtert, wir fassen nur den letzten Punkt ins Auge, bezüglich dessen Prof. Steinthal in dem Aufsatze: „Was wollen wir mit den jüdischen Melodien?“ wörtlich sagt: „Fraglich ist: was ist eine echt jüdische Melodie. Es schiene mir unrecht, wollten wir heute schon bestimmte Merkmale angeben, woran dieselbe zu erkennen sei. Das wollen wir vielmehr erst durch die Sammlung lernen.“

Da sich nun aber die zahlreichen Melodien, die wir in verschiedenen Sammlungen besitzen, durch nichts von denen unterscheiden, welche sich nur im Munde der Kantoren erhalten haben, so wird sich das Charakteristische dieser Melodien nach denjenigen der bereits veröffentlichten mit Sicherheit feststellen lassen.
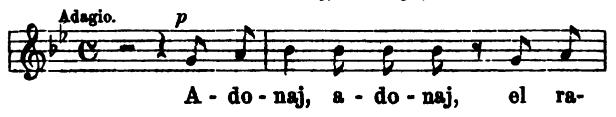
Treten wir jetzt der Frage nach den charakteristischen Merkmalen der jüdischen Melodien näher. Manche wollen in dem Moll-Charakter einer Melodie, in dem Schmerz und der Trauer,

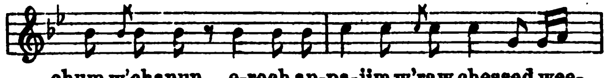
welche sie ausdrückt, etwas spezifisch-Jüdisches heraushören. Ich führe Ihnen zwei derselben vor, erstens

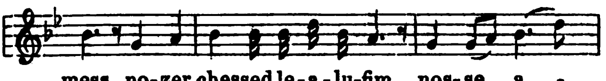
„Adonaj, adonaj, el rachum wechanun, erech apajim weraw chesed weemess, nozer chessed lealufim nosseh awon wafescha wechataah."

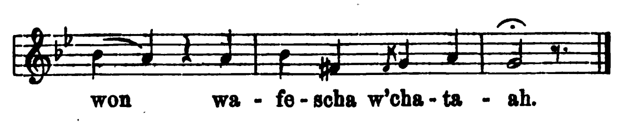
„O Gott, o Gott voll Erbarmen und Gnade, voll Langmut, voll unendlicher Güte und Wahrheit, Du bewahrest Deine Gnade über Tausende. Du vergiebst die Fehler, die Sünden und die Missethat."











*) Die Chorgesänge wurden von dem unter meiner Leitung stehenden Chor der jüdischen Reformgemeinde ausgeführt. E. B.
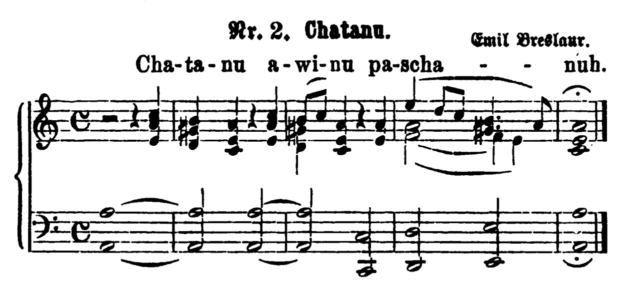


sodann

„Chatanu, awinu, paschanuh.“

„Wir haben gesündigt, wir haben gefehlt, wir haben uns vergangen“.

Nr. 2. Chatanu.
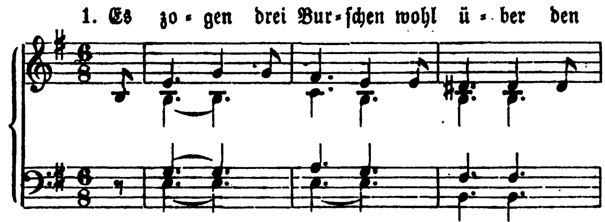
Emil Breslaur.

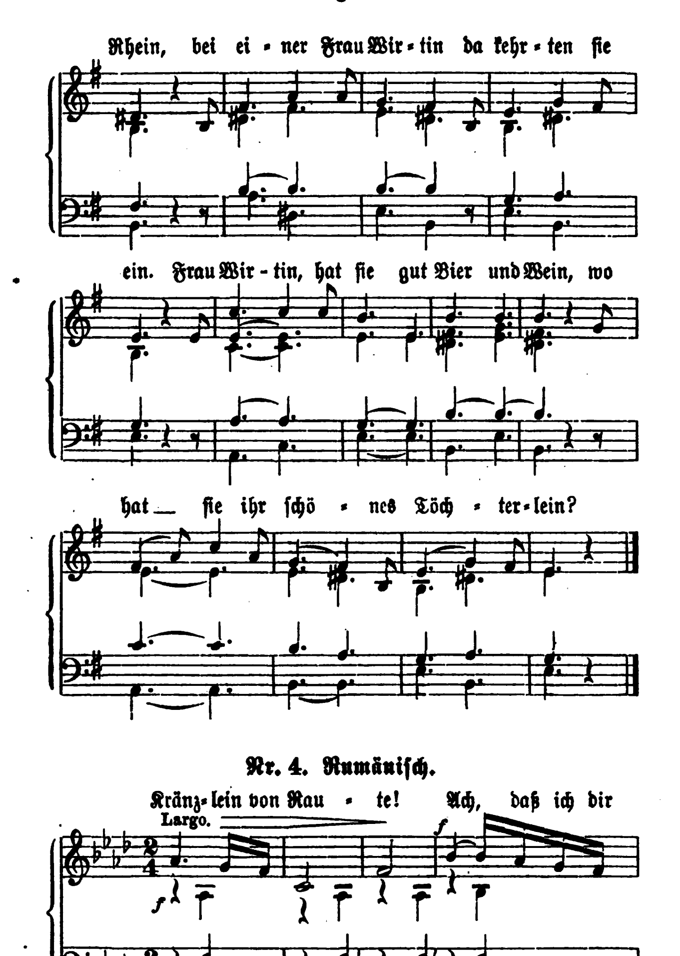


Die erste der Melodien wird als eine alte uns überlieferte betrachtet, die zweite rührt von einem zeitgenössischen jüdischen Komponisten her, trägt aber ganz denselben Charakter wie jene und wird demzufolge von vielen für eine altjüdische gehalten.

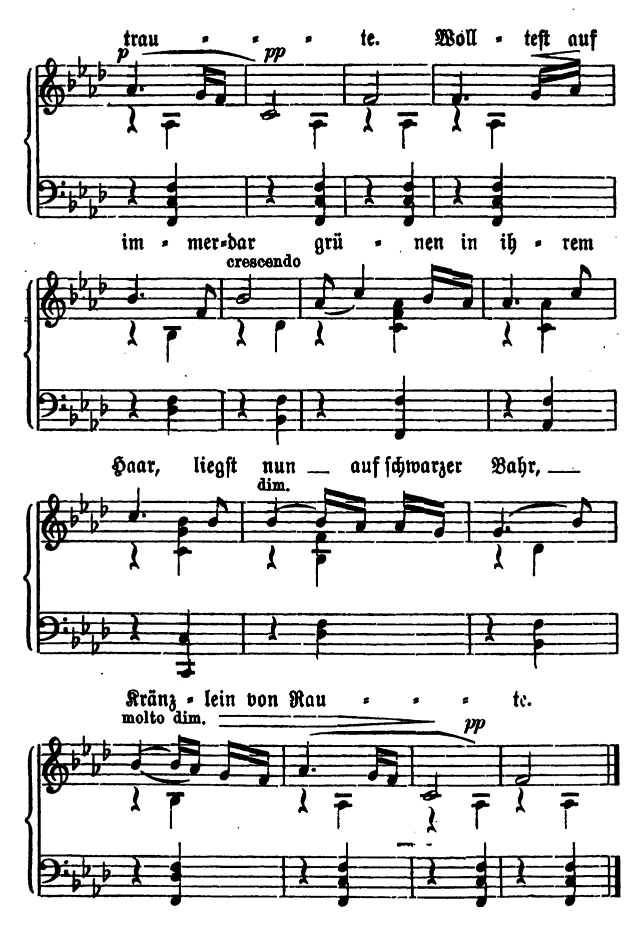
Diese und ähnliche einfache Melodien unterscheiden sich nun durch nichts von andern tief empfundenen deutschen und besonders slavischen Kompositionen, sie können also als spezifisch jüdisch nicht angesehen werden. Hören Sie vorerst eine russische, der als Text das bekannte Volkslied: „Es zogen drei Burschen wohl über den Rhein“ untergelegt ist, sondann eine rumänische.

Nr. 3.





Rhein, bei ei - ner Frau Wir - tin da kehr - ten sie
ein. Frau Wir - tin, hat sie gut Bier und Wein, wo
hat — sie ihr schö - nes Töch - ter - lein?
Nr. 4. Rumänisch.
Kränz - lein von Rau - te! Ach, daß ich dir
Largo.



Wir haben aber auch eine Anzahl Synagogengesänge, die einen viel komplizierteren Charakter tragen. William Wolf

kennzeichnet sie in seiner „Sammlung alter hebräischer Synagogal-Melodien" folgendermaßen:

„Dieselben sind durchaus fremdländischer Natur, keine bestimmte Taktart, kein taktmäßig geordneter, sondern ein mannigfaltiger Rhythmus; meistens die entschiedene Molltonart zugleich mit melodischen Wendungen, die unsre Musik nicht kennt, und die entweder auf alte Zeiten oder auf die Nationalmusiken osteuropäischer (slavischer oder magyarischer), selbst orientalischer Völker hinzudeuten scheinen, ferner eine Mischung von einfachem Kantilenenstil und reichem Passagen- und Koloraturwesen. Von Seiten ihres Charakters betrachtet, zeigen sie einen herzergreifenden Ausdruck tiefen Gefühls oft bis zum herbsten Schmerz gesteigert. Dazu gehört die Melodie des ‚Kol nidre', der ‚Abodah' und andre."
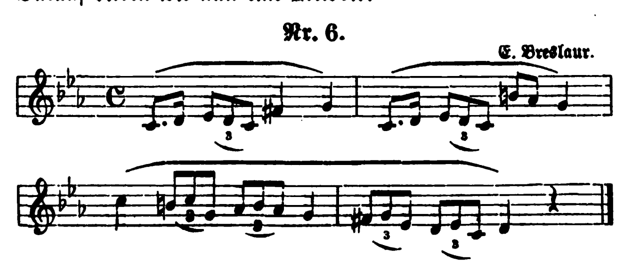
Suchen wir nun den Ursprung dieser Melodien vorerst mit Rücksicht auf die ihnen zu Grunde liegenden Intervallschritte zu erforschen, und führen wir uns zu diesem Behufe die Tonreihe c d es fis g as h c vor, die sich von unsrer harmonischen Molltonart durch das charakteristische Intervall der übermäßigen Quarte unterscheidet.

Nr. 5. Ungarische Tonleiter.



Darauf bilden wir nun eine Melodie:

Nr. 6.
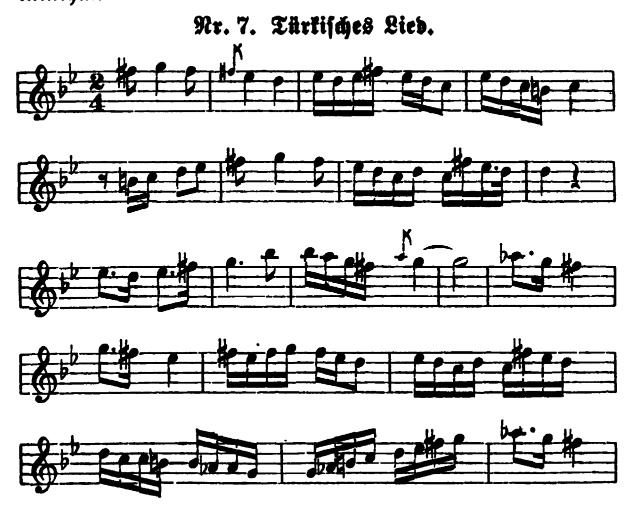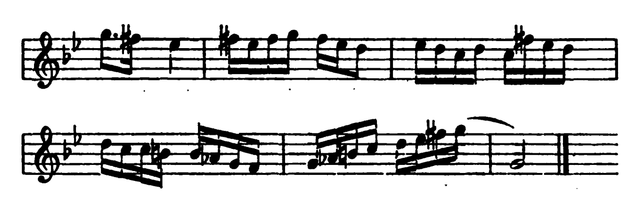


Diese Melodie trägt durchaus das Gepräge einer alten Synagogen-Melodie.

Die Tonleiter, welche Sie vorhin hörten, ist die ungarische. Auf ihr sind die meisten ungarischen Nationalmelodien aufgebaut. Denken Sie nur an Liszts ungarische Rhapsodien und Brahms ungarische Tänze.

Ganz ähnlich sind einige der 12 persisch-arabischen Tonleitern konstruiert, von denen uns Kiesewetter in seinem Werke: „Die Musik der Araber nach Originalquellen dargestellt“ Kunde giebt. Eine derselben besteht aus folgenden Tönen: c d es f g as h c, hat also mit der ungarischen Tonleiter und unsrer harmonischen Molltonleiter den übermäßigen Sekundenschritt von der 6. Stufe gemein. Übermäßigen Sekundenschritten begegnen wir auch in der folgenden türkischen Melodie, die Ambros (S. 111) anführt und in der egyptischen, die ich dem von Hans Schmidt herausgegebenen Werke: „Weisen fremder Völker“ entnehme.

Nr. 7. Türkisches Lied.





Nr. 8. Egyptisch.

Moderato.
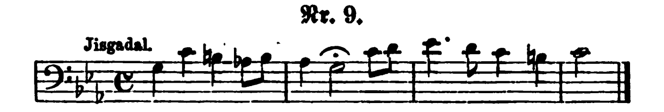
animato

rit.

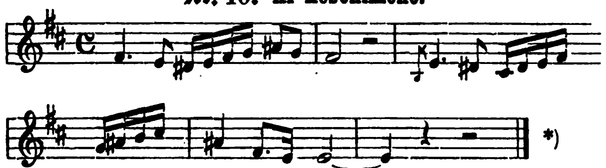
Tempo I.

Solche übermäßige Intervalle bilden aber auch das charakteristische Merkmal vieler Synagogenmelodien, z. B. des „Jisgadal“ und des „Ki keschimcho ken tehillossecho“.

Nr. 9.



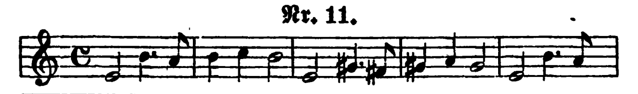
Nr. 10. Ki keschimcho.
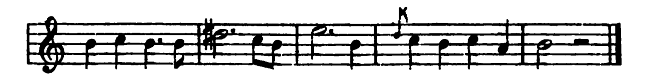


Nun sei aber eines besondern Umstandes in Bezug auf die Ausführung der alten arabischen Melodien gedacht. Die Oktave der Araber war in 17 Dritteltöne geteilt, es müssen also Intervalle gesungen worden sein, die zwischen denen unsrer diatonischen Tonleiter liegen. Ambros sagt in Bezug darauf, daß er bei den spanischen und italienischen Juden dieselbe Art des Gesanges beobachtet: der besondre Umstand, daß die spanischen Juden ihren Gesang zwischen unsern Intervallen so auf- und abziehen, daß man ihn mit unsern Noten gar nicht darstellen kann, mag vielleicht von der arabisch-maurischen Musik und ihren Dritteltönen herrühren. Freilich singen auch die italienischen Juden in dieser Weise."

Aber nicht nur die Juden in Spanien und Italien, auch die alten Kantoren in Deutschland kultivieren noch heute das Höher- oder Tiefersingen des einen oder des andern Tones. In der Melodie, die Sie hören werden, singt der Kantor das gis einen Viertelton zwischen gis und g und das dis einen ebensolchen zwischen dis und d.

Nr. 11.



*) Meyerbeer in einigen seiner Opern, Rubinstein in den „Makkabäern", Goldmarck in der „Königin von Saba" haben häufig auf solchen Tonreihen aufgebaute Melodien geschaffen, um ihnen dadurch, sowie durch gewisse charakteristische Rhythmen ein orientalisches Gepräge zu verleihen. Demzufolge glaubt mancher, diese Melodien seien der Synagoge entlehnt.



Bei den Melodien komplizierteren Charakters der „Abodah“, des „Kol nidre“ fällt uns zuerst auf, daß auf ein Wort häufig eine ganze Reihe von Tönen gesungen wird. Wir finden ähnliches in den Chorwerken von Bach, Händel und ihrer Zeitgenossen. Man hat demzufolge geglaubt, diese Melodien aus der Zeit jener Meister herleiten zu müssen. Das ist aber ein Irrtum, denn abgesehen davon, daß die kolorierten Gesänge Bachs und Händels stets eine geschlossene Form zeigen und taktmäßig gegliedert sind, was bei den alten Synagogenmelodien niemals der Fall ist, zeigt sich ihre Melodie grundverschieden von derjenigen, der eine fremde, eigenartig gebildete Tonleiter zu Grunde liegt.

Ferner bemerken wir, daß manche der Synagogen-Gesänge nur solfeggierend beginnen, also ohne Textworte, so im „Kol nidre“, dessen Text erst vom siebenten Takt an gesungen wird, und daß zwischen den Textworten oft lange Tonreihen gleichfalls nur solfeggierend ausgeführt werden.
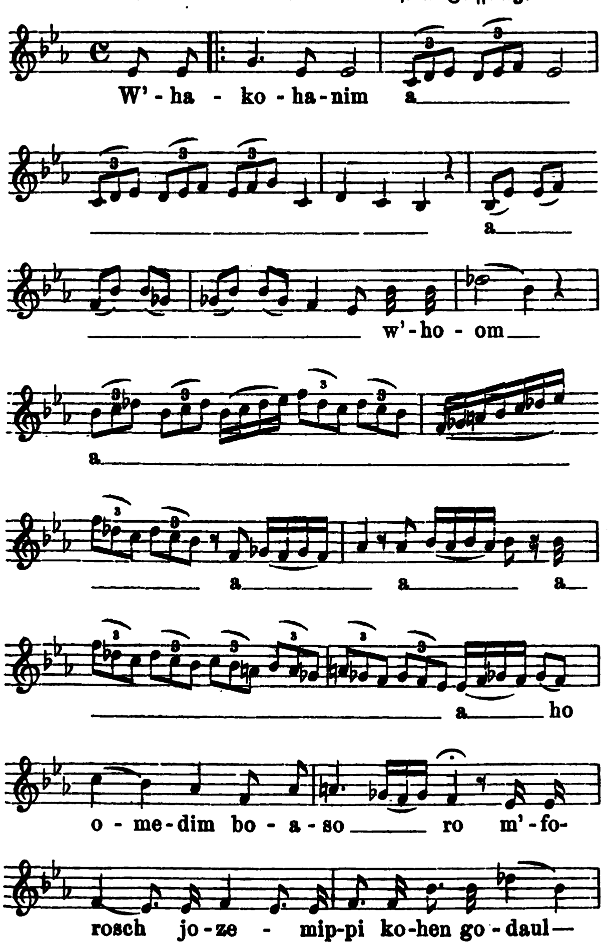
Betrachten wir zu diesem Behufe die „Abodah“, d. i. der Tempeldienst am Versöhnungstage, als der Hohepriester unter Anrufung des göttlichen Namens das Sündenbekenntnis für sich, sein Haus, seinen Stamm und für ganz Israel ablegte. Der Text dazu lautet:
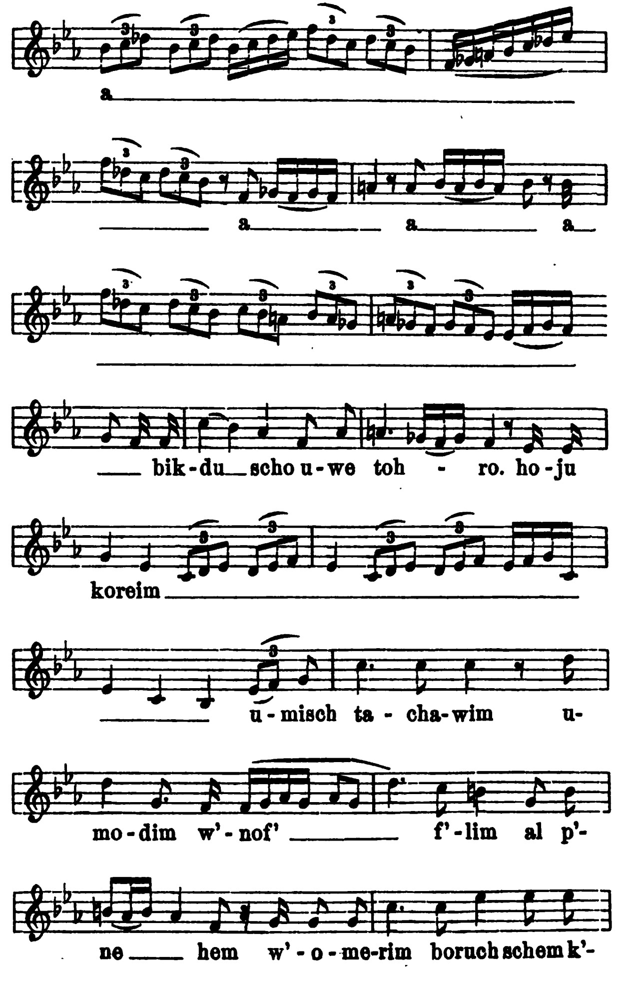
„Wehakohanim wehoom“ 2c.

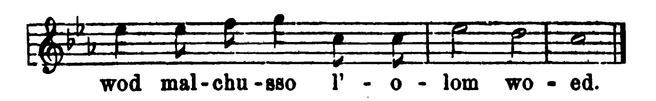
„Und die Priesterschar und das Volk in der Tempelhalle, als sie hörten den Namen des Herrn, den ehrfurchtbaren, verkündet durch den Mund des Hohenpriesters in Weihe und Reinheit — da neigten sie und beugten sich und fielen auf ihr Angesicht, anbetend den Ewigen und riefen: Gepriesen werde Sein Name, Sein Reich und Seine Herrlichkeit in Ewigkeit!“

Die Melodie in ihrer ältesten Fassung lautet:

Nr. 12. Die Abodah in der ältesten Fassung.
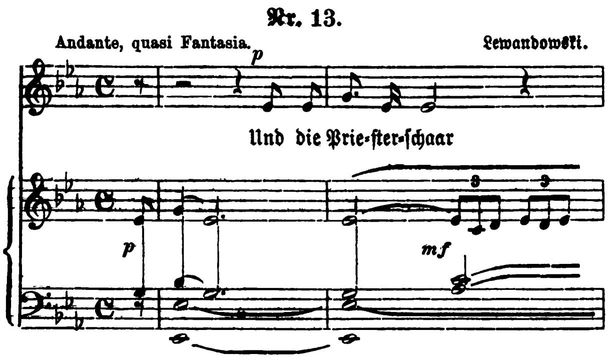



a
a a a
bik-du scho u-we toh - ro. ho-ju
koreim
u-misch ta - cha-wim u-
mo-dim w'-nof' f'-lim al p'-
ne hem w'-o-me-rim boruch schem k'-
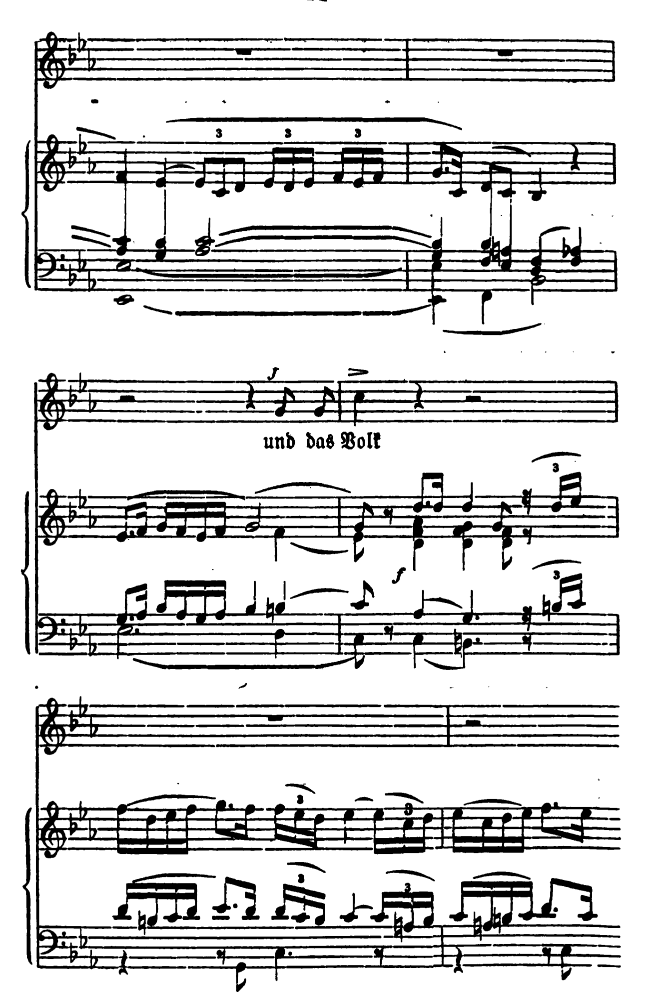


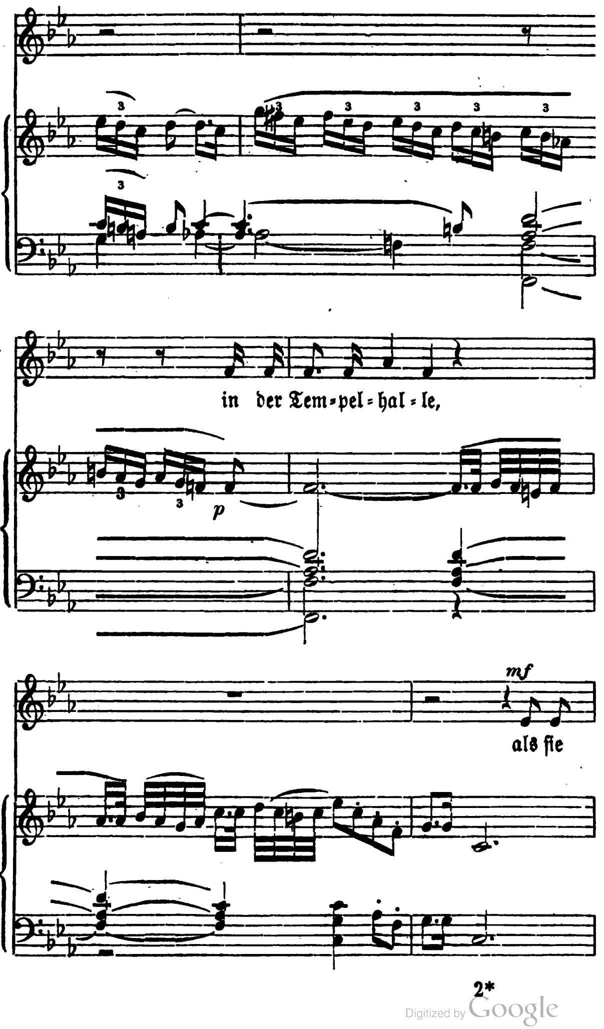
Man erkannte in neuerer Zeit das Widersinnige der Koloraturen in diesen Melodien und beschränkte sie demzufolge auf ein geringeres Maß. Den größten Teil derselben übertrug man der Orgel, zumal die Kehlen der meisten unsrer Kantoren zur Ausführung derselben sich nicht geschickt genug erwiesen. In früheren Zeiten allerdings muß die Koloraturfertigkeit, welche solche Melodien erfordern, einer größeren Anzahl Kantoren zu eigen gewesen sein.
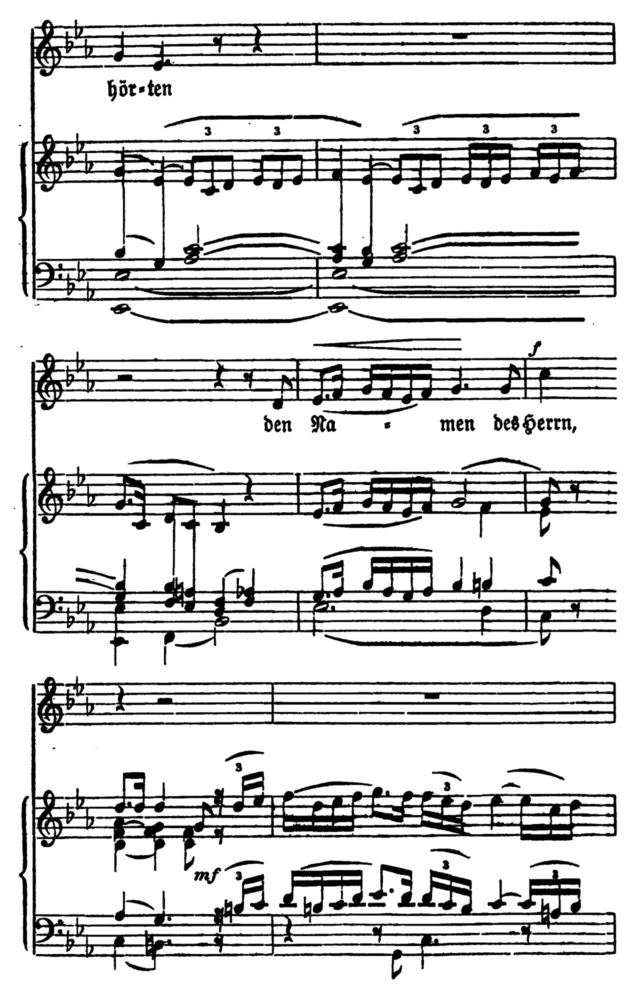
Als die jüdische Reformgemeinde zur Feier ihres 50jährigen Bestehens eine neue Ausgabe ihres Gebetbuchs vorbereitete, faßte man den Entschluß, zu den bestehenden noch andre alte, traditionelle Melodien einzuführen. Da war es zuerst die „Abodah", auf die wir unser Augenmerk richteten. Wir nahmen sie in der von Lewandowski herrührenden Bearbeitung, ganz wie sie in den Synagogen der Oranienburger- und Linden-Straße gesungen wird, jedoch mit deutschem Text in unsre Liturgie auf. Sie mögen jetzt den Anfang hören, wie er in der Reform gesungen wurde.

Nr. 13.
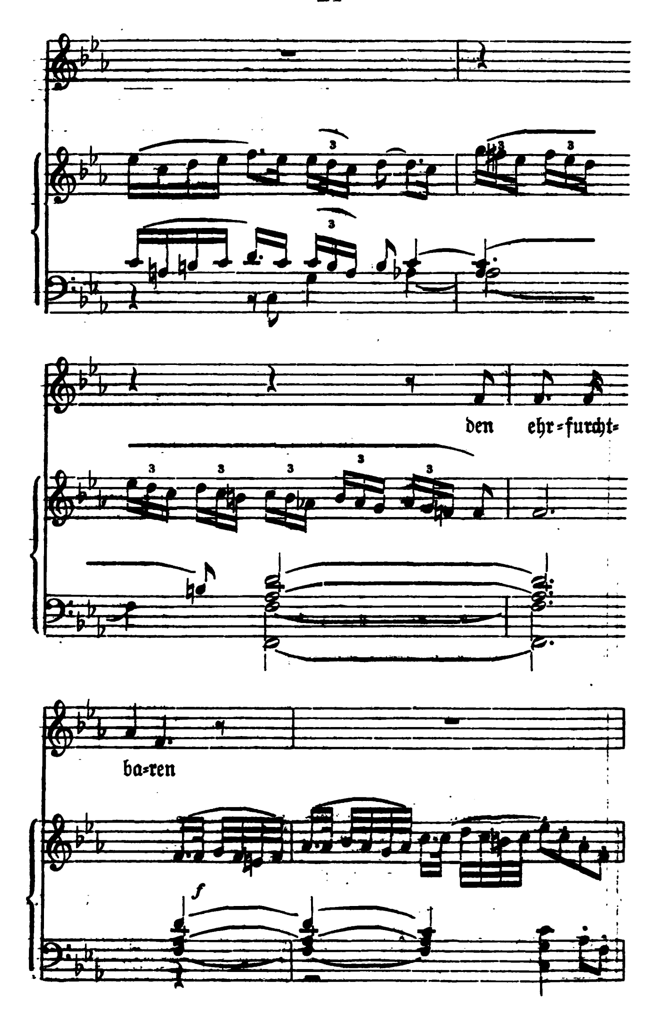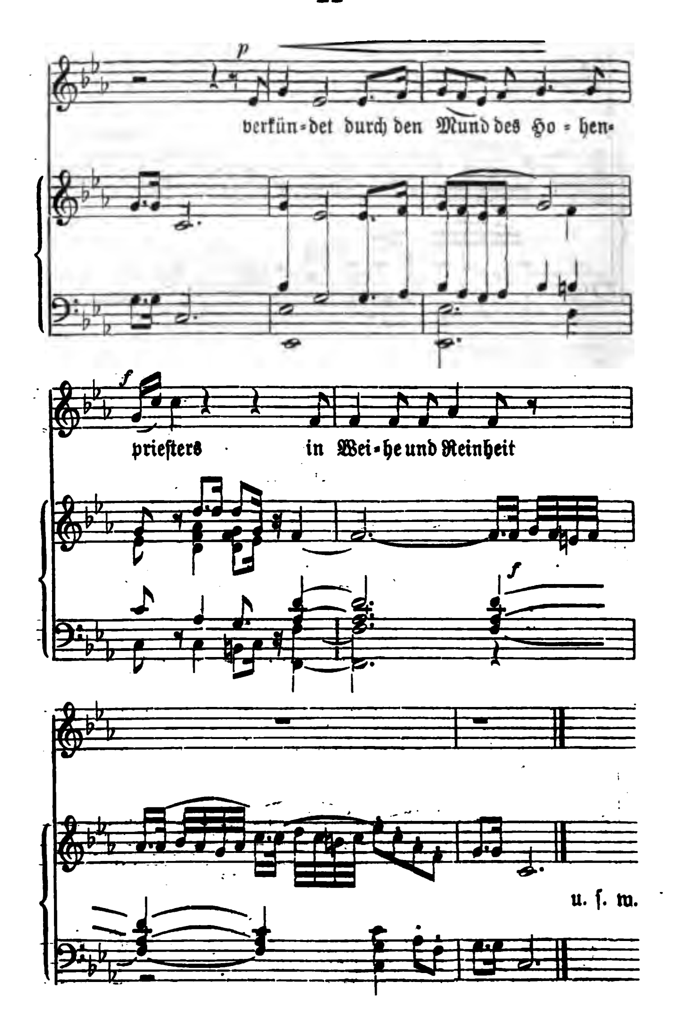



und das Volk


in der Tem=pel=hal=le,
p
mf
als sie



hör-ten
den Na - men des Herrn,
mf
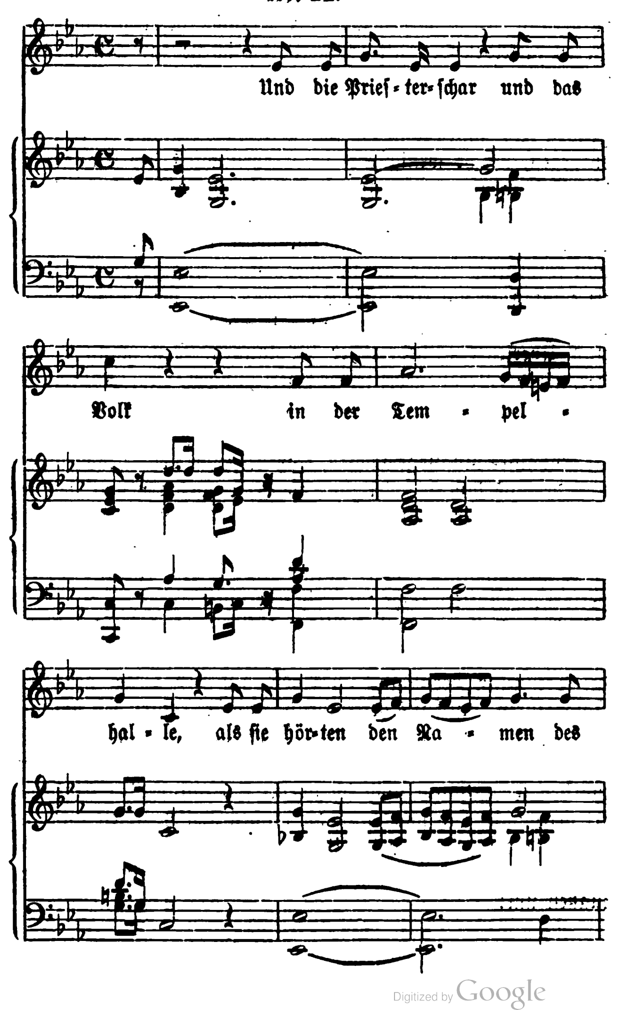

den ehr=furcht=
ba=ren
f
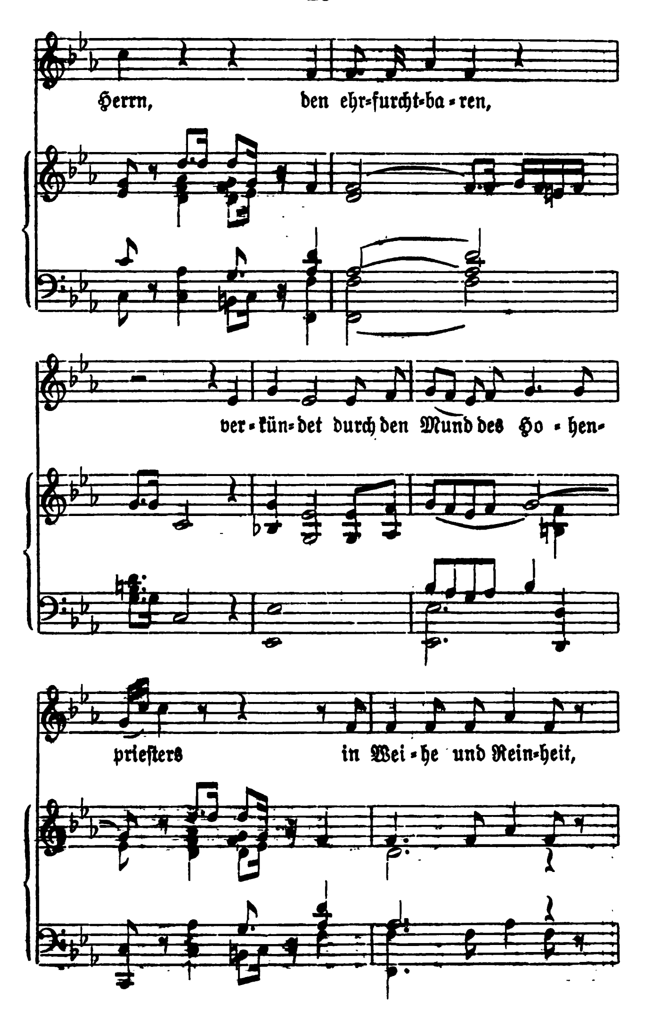

p
verkün=det durch den Mund des Ho=hen=
f
priesters in Wei=he und Reinheit
f
u. s. w.
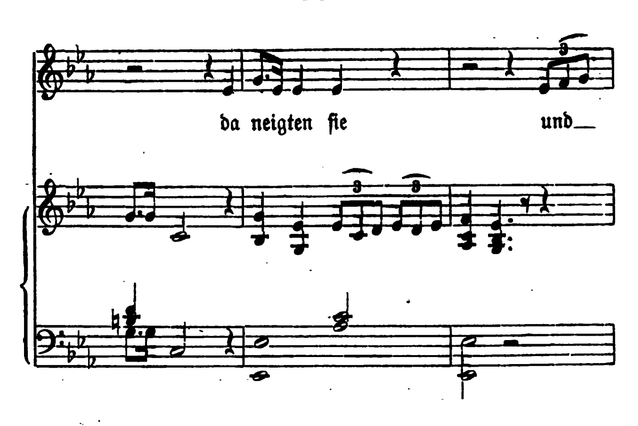
Ich selbst, dem die Melodie von frühester Jugend an vertraut und lieb geworden war, der ich mich beim jedesmaligen Hören derselben der Zeit erinnerte, da ich sie zur Seite meines seligen frommen Vaters mit größter Andacht gehört, wurde von den Orgelzwischenspielen, die den Text unterbrechen, nicht gestört. Aus ihnen tönte mir immer noch die Stimme des Kantors entgegen, welche wenigstens die Einheitlichkeit des Klanges in den Gesängen wahrte und die Unterbrechung des Textes durch die Koloraturen weniger auffällig erscheinen ließ. Und so erging es denjenigen unsrer Gemeindemitglieder, denen sich die Melodie von frühester Jugend an ins Gedächtnis eingeprägt hatte, die sie empfanden wie eine süße Erinnerung an die entschwundene Kindheit. Es erging ihnen und mir wie dem gefeierten Dichter und Übersetzer althebräischer Dichtungen, Seligmann Heller, der, wie der Herausgeber seiner Übersetzungen, Prof. Kaufmann, sagt: „über die Weltanschauung seiner Kindheit, über das Glaubensideal der Judengasse, über die Frömmigkeit seines Elternhauses hinausgewachsen, trotz der Höhe der Betrachtungen, von der aus ihm die Religion, in der er geboren war, wie die Religionen überhaupt, wie verschiedene Gipfel in der nebelumzognen Niederung sich zu erheben schienen, bei der Übung eines altjüdischen Brauches aufjubelte, wie von einem Laut der verlornen Muttersprache zauberisch berührt.“

Anders aber war der Eindruck bei denjenigen, denen die traditionelle Melodie fremd war. Auf sie wirkte diese Fassung, die Trennung der Sätze durch die auf der Orgel gespielten Koloraturen, durchaus befremdend, und sie lehnten sich dagegen auf. Erst als ich mich aus dem Bann der Gewohnheit befreit, als die Erinnerung an die Eindrücke der Kindheit schwächer geworden, da gelangte auch ich zu der Erkenntnis, der Einspruch sei berechtigt. Ich schied nun die langen Zwischenspiele aus und gestaltete die „Abodah“ mit Benutzung der Begleitung von Lewandowski und mit dessen wirkungsvollem Schluß folgendermaßen um:

Nr. 14.


Und die Prieſ - ter- ſchar und das
Volk in der Tem - pel -
hal - le, als ſie hör-ten den Na - men des


Herrn, den ehr-furcht-ba-ren,
ver-kün-det durch den Mund des Ho-hen-
priesters in Wei-he und Rein-heit,
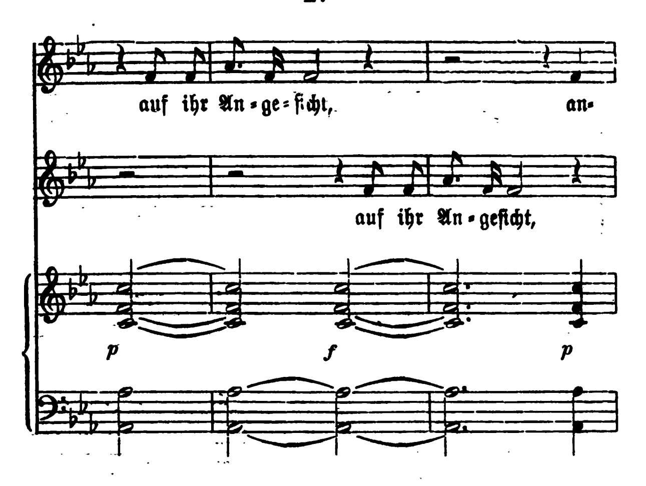


f

beug-ten sich und sie - len

vor dem Herrn, und sie - len
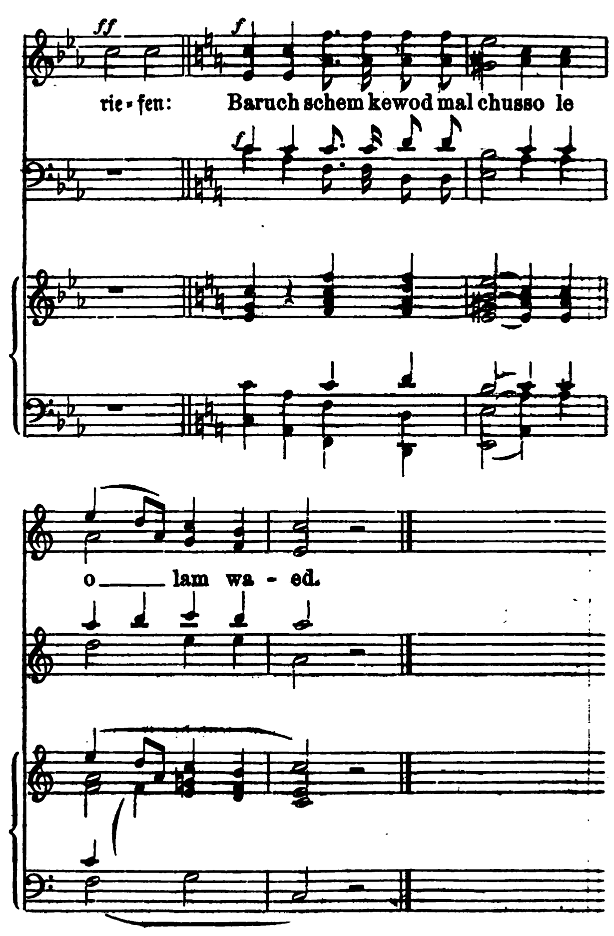
f *p* *f*



be=tend den E=wi=gen und

an=be=tend den E=wi=gen

f

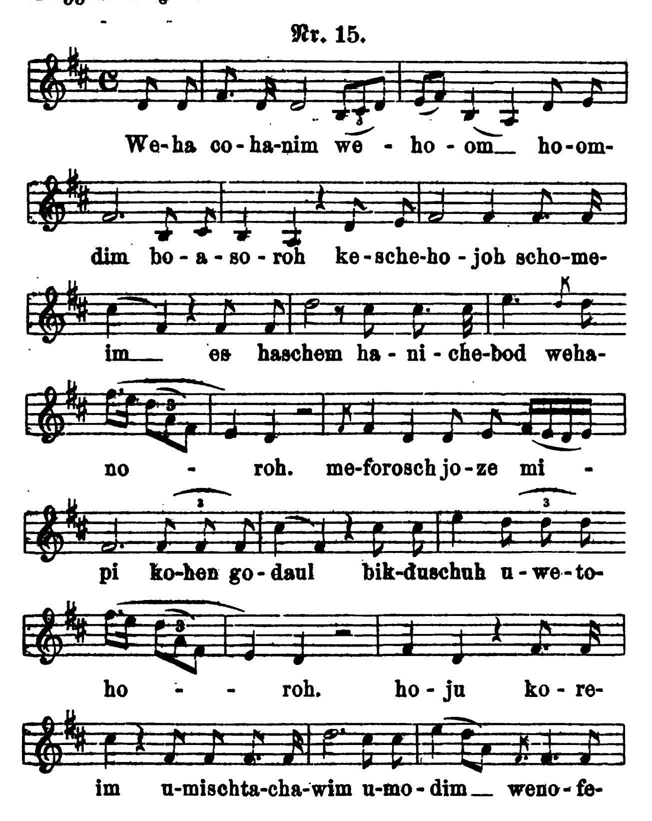


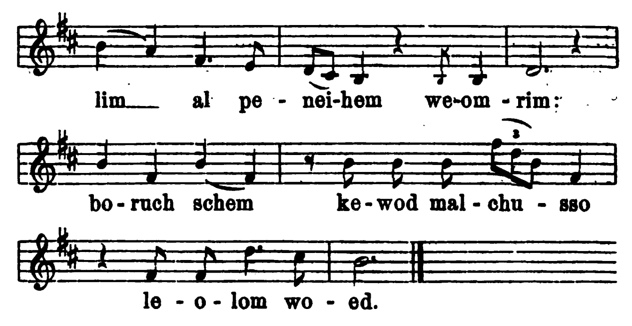
Wenn auch diese Bearbeitung in Bezug auf den Zusammenhang des Textes noch einiges zu wünschen übrig läßt (es

ließ sich eben trotz allen Nachdenkens nicht anders machen), so sind die Hauptübelstände der vorigen, die besonders bei der Rezitation mit deutschem Text hervortraten, doch beseitigt.

Eine andere Art der Umgestaltung, mit Vermeidung alles Koloratur-Beiwerks, erfuhr diese Melodie durch den Oberkantor Berggrün in Hannover:

Nr. 15.
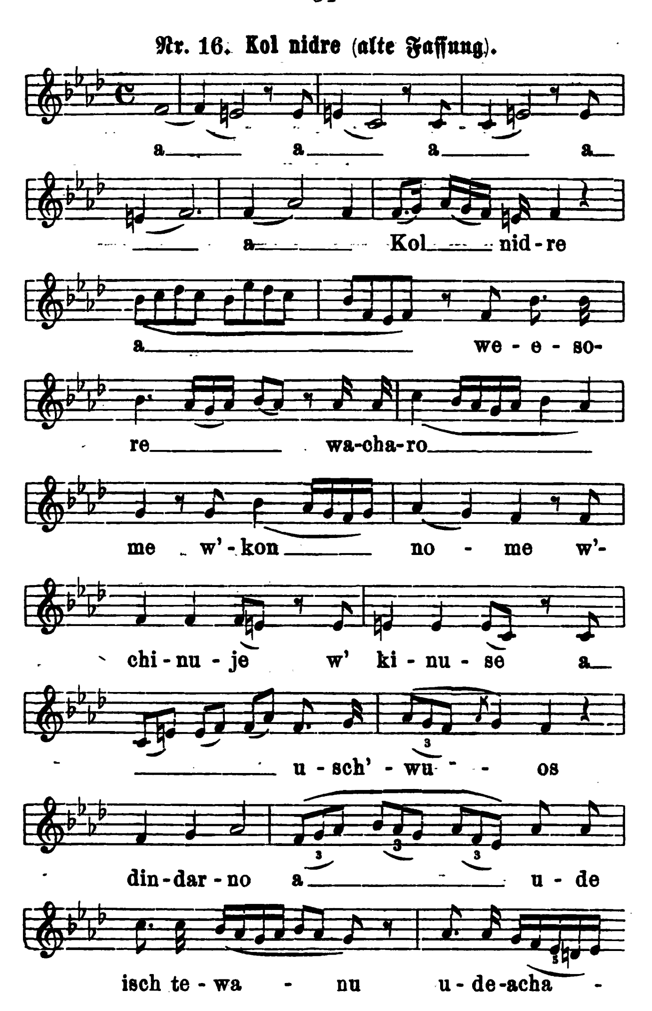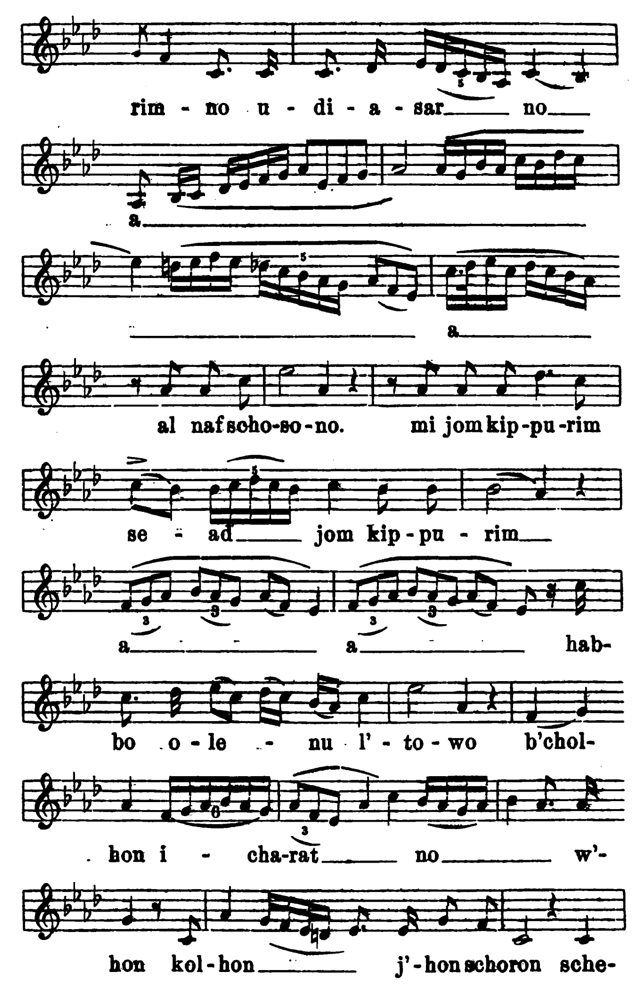




Von denjenigen nun, denen die erste Melodie in der alten Fassung in Fleisch und Blut übergegangen, mußte ich hören, es fehle ihnen etwas. Dasselbe empfand Herr Professor Steinthal, als er den „Mussaph-Kadosch“ und „**Boruch attoh**“ ohne die Teile der Melodie, die zwischen die Worte fielen, zum erstenmal hörte. Er sagt in dem Aufsatze „Die jüdischen Melodien“: „Mir ward wehe. Mir war, als wenn man mir ein Lieblingsgedicht derartig vorläse, daß man nach jedem gelesenen Verse den folgenden überspränge. Ich erwartete nach einem Teile der Melodie die Fortsetzung, statt dessen ertönte das erst später Folgende.“

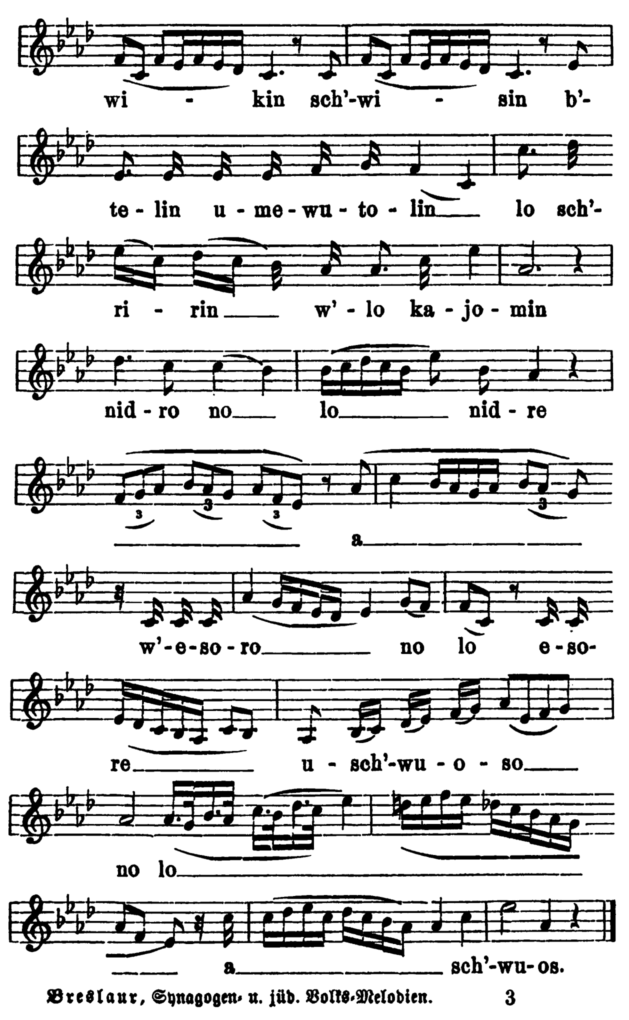
Mir will es nun scheinen, als ob ein logischer Zusammenhang, wie zwischen den einzelnen Versen eines Gedichts, zwischen dem Gebliebenen und dem Fortgelassenen der Melodie nicht besteht, daß das logische Gefüge bei den fraglichen Melodien durch Fortlassung der Koloraturen nicht so gelockert wird, wie bei einem Gedicht durch die Auslassung eines Verses. Diejenigen von Ihnen, welche die „Abodah“ zum erstenmal gehört, werden Zusammenhang der Melodie in meiner Bearbeitung nicht vermißt haben.

Auch die Melodie zu „Kol nidre“, welche für die älteste gehalten wird, zeigt die den Text unterbrechenden Koloraturen. Ja, der Anfang wird, wie bereits erwähnt, nur solfeggierend auf die Silbe **ha** oder **a** gesungen, der Text tritt erst im siebenten Takte ein. So wird der Gesang auch heute noch in verschiedenen Gemeinden ausgeführt:

Nr. 16. Kol nidre (alte Fassung).




rim - no u - di - a - sar no
a
a
al naf scho-so-no. mi jom kip-pu-rim
se - ad jom kip-pu - rim
a a hab-
bo o - le - nu l' - to - wo b'chol-
hon i - cha-rat no w'-
hon kol-hon j'-hon schoron sche-


wi - kin sch'-wi - sin b'-
te - lin u - me - wu - to - lin lo sch'-
ri - rin w' - lo ka - jo - min
nid - ro no lo nid - re
a
w'-e-so-ro no lo e-so-
re u - sch'-wu - o - so
no lo
a sch'-wu-os.

In neuerer Zeit legte man dem „Kol nidre" einen deutschen Text unter und übertrug, wie bei der „Abodah", die Koloraturen der Orgel. In einigen Synagogen, auch im Tempel der Reformgemeinde, singt man das „Kol nidre" nach den Worten des Psalms 130: „Aus der Tiefe rufe ich zu dir". Der Text ist aber in der Lewandowski'schen Bearbeitung, in welcher er in den hiesigen Synagogen ausgeführt wird, hier und da der Melodie etwas gewaltsam eingepreßt, er will sich derselben nicht recht fügen. Die Bearbeiter des neuen Reform-Gebetbuchs haben nicht geringe Mühe gehabt, den Text der Melodie besser anzupassen, doch ist es trotz aller Mühe nicht ganz gelungen, während ein andrer Text, der bei der Wiederholung dem Gesange untergelegt ist: „Gott der Liebe und der Barmherzigkeit, Gott der Gnade und der Versöhnung" sich viel müheloser der Musik anschmiegt. Hören Sie beide Bearbeitungen und wollen Sie gefälligst darauf achten, daß in der zweiten sämtliche Koloraturen ausgeschieden sind, ohne daß dadurch der Charakter der Melodie geschädigt wird.

Nr. 17. Kol nidre*). Psalm 130.

Lewandowski.
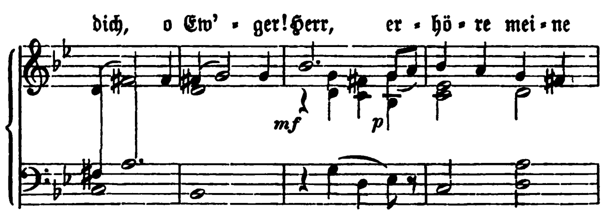
Aus der Tie- fe ruf' ich

Andante con moto e con molto espressione.

Solo.

p pp

*) Eine merkwürdige Ähnlichkeit mit den Anfangstakten unsres »Kol nidre« entdeckte ich in Beethovens Cis moll-Quartett, op. 131, Absatz 6, Adagio quasi un poco Andante, Takt 1—5. Durch eine geringe rhythmische Verschiebung und durch die Wiederholung
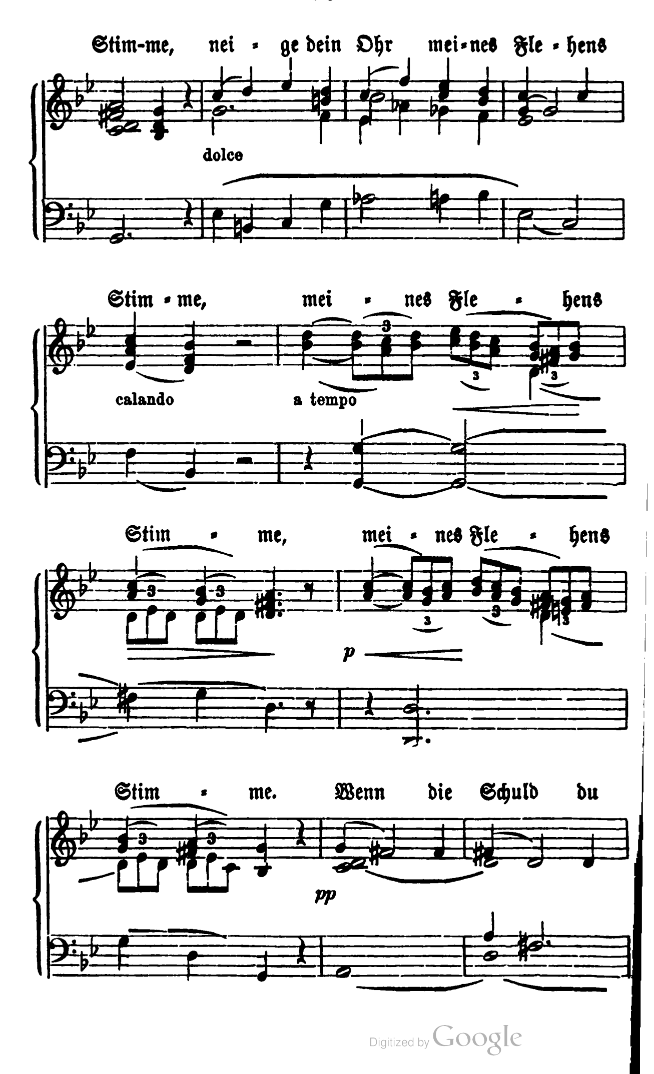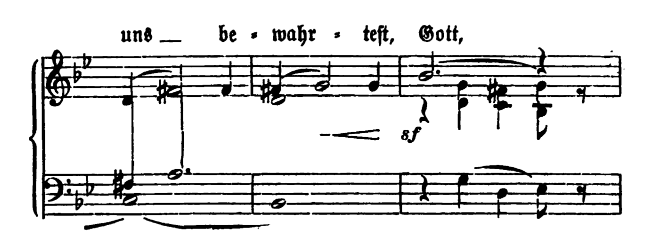


---

einiger Noten ergiebt sich der Anfang der Kol nidre-Melodie Note für Note:
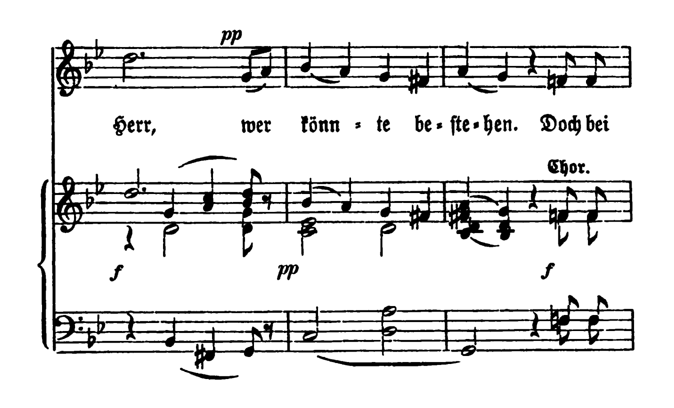
Adagio quasi un poco Andante.

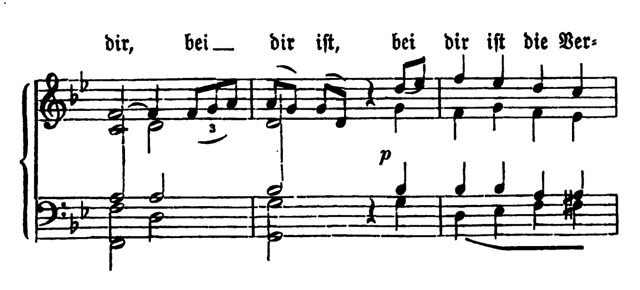
Beethoven, Cis moll-Quartett, op. 131, Absatz 6:
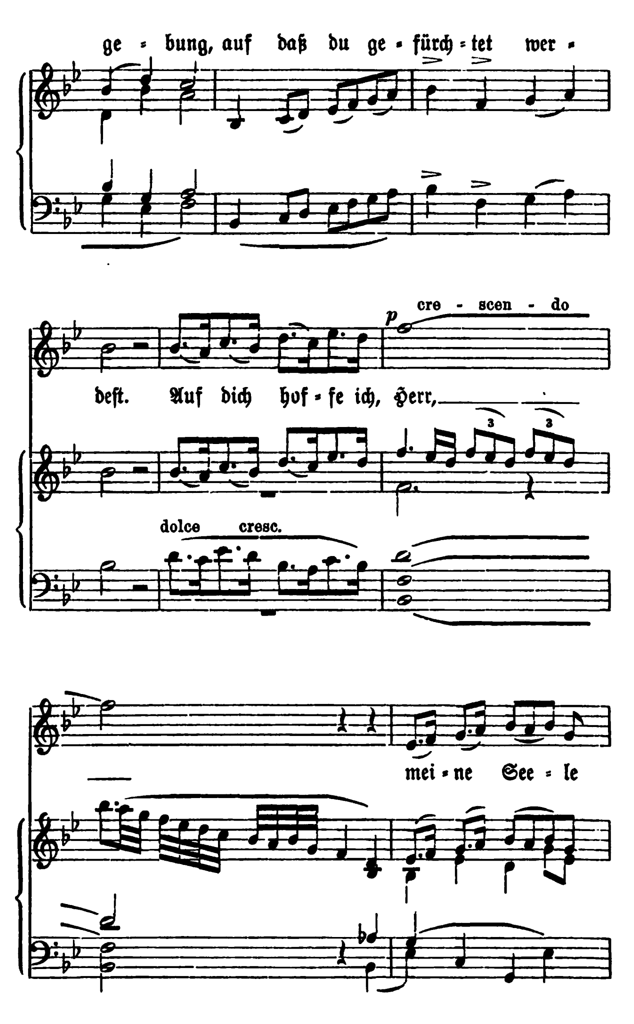
Kol nidre:
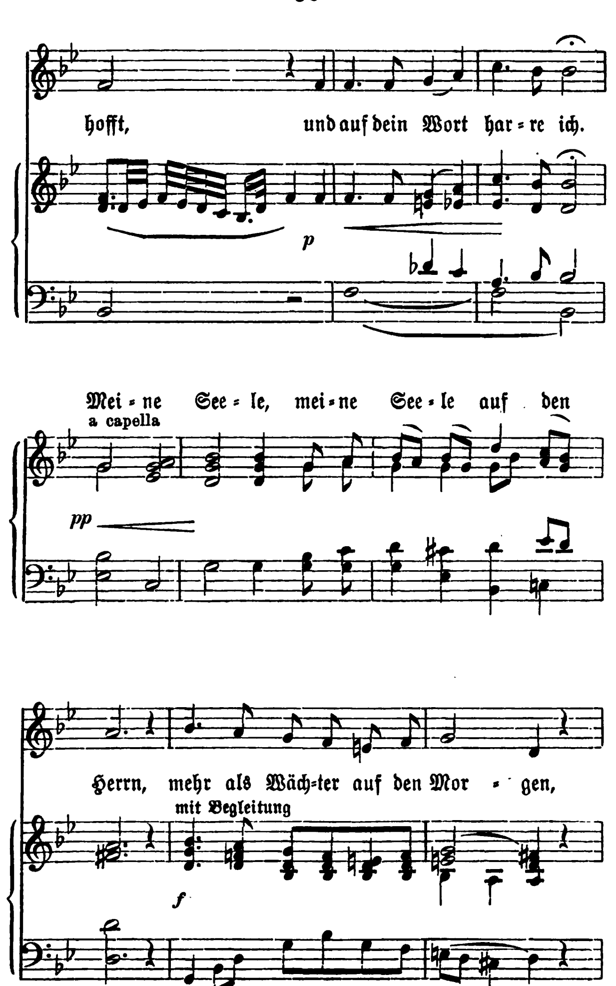

Stim-me, nei - ge dein Ohr mei-nes Fle - hens
dolce
Stim - me, mei - nes Fle - hens
calando
a tempo
3
Stim - me, mei - nes Fle - hens
3
p
Stim - me. Wenn die Schuld du
3
pp
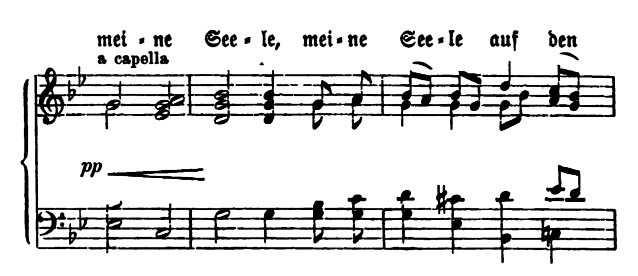

uns — be = wahr = test, Gott,
sf
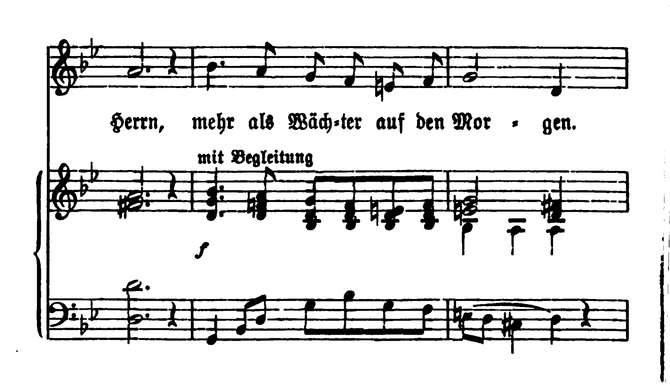

pp
Herr, wer könn = te be = ste = hen. Doch bei
Chor.
f
pp
f
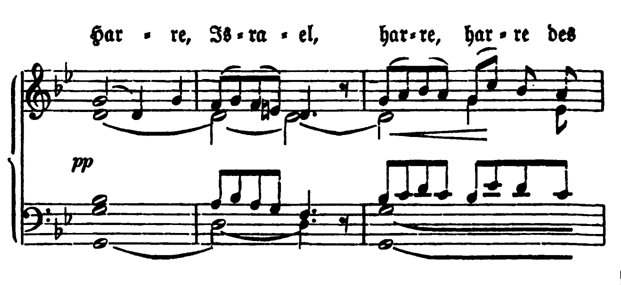

dir, bei — dir ist, bei dir ist die Ver=
3
p
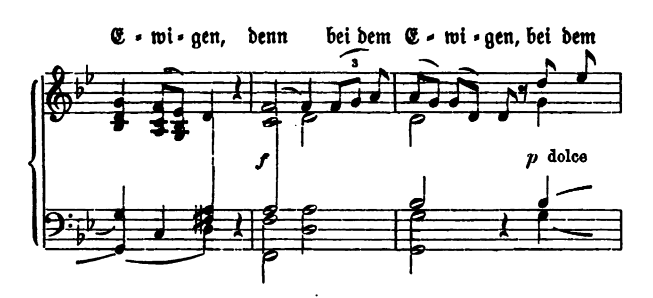

ge = bung, auf daß du ge = fürch = tet wer =
p
cre - scen - do
deſt. Auf dich hof = fe ich, Herr,
dolce cresc.
3
3
mei = ne See = le
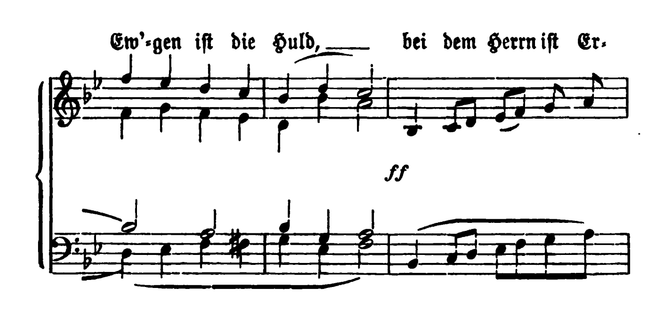

hofft, und auf dein Wort har = re ich.
p
Mei = ne See = le, mei = ne See = le auf den
a capella
pp
Herrn, mehr als Wäch=ter auf den Mor = gen,
mit Begleitung
f

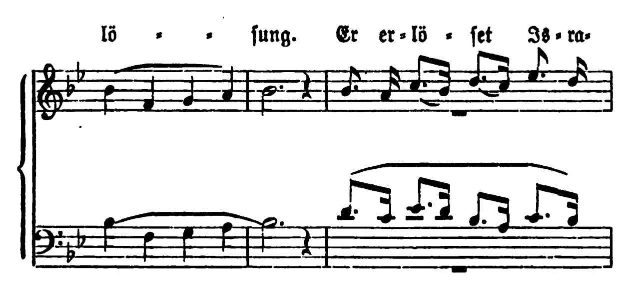

mei - ne See - le, mei - ne See - le auf den
a capella
pp
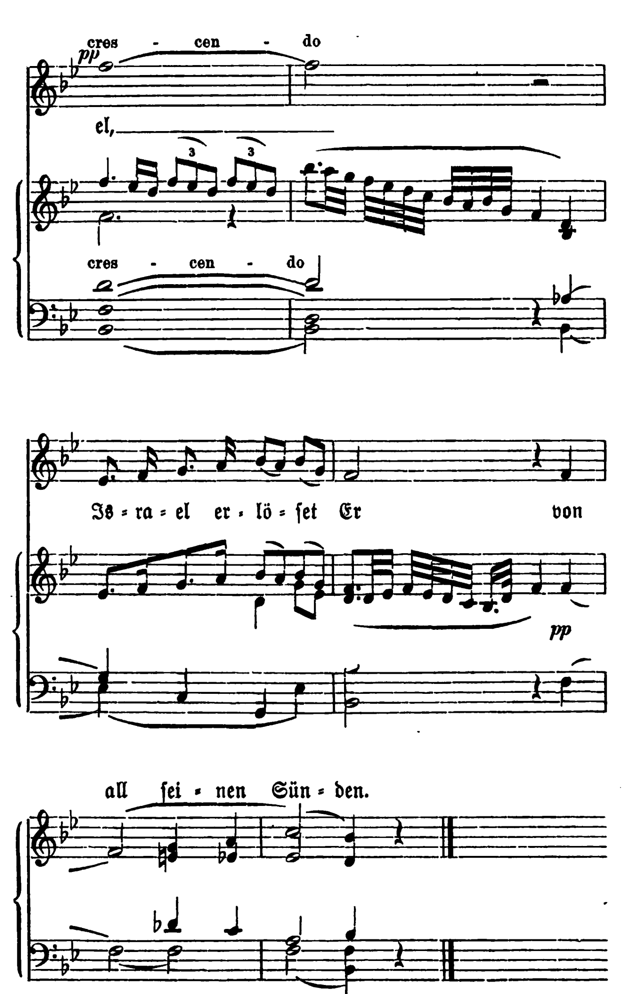

Herrn, mehr als Wäch-ter auf den Mor - gen.
mit Begleitung
f


Har - re, Is - ra - el, har-re, har - re des
pp
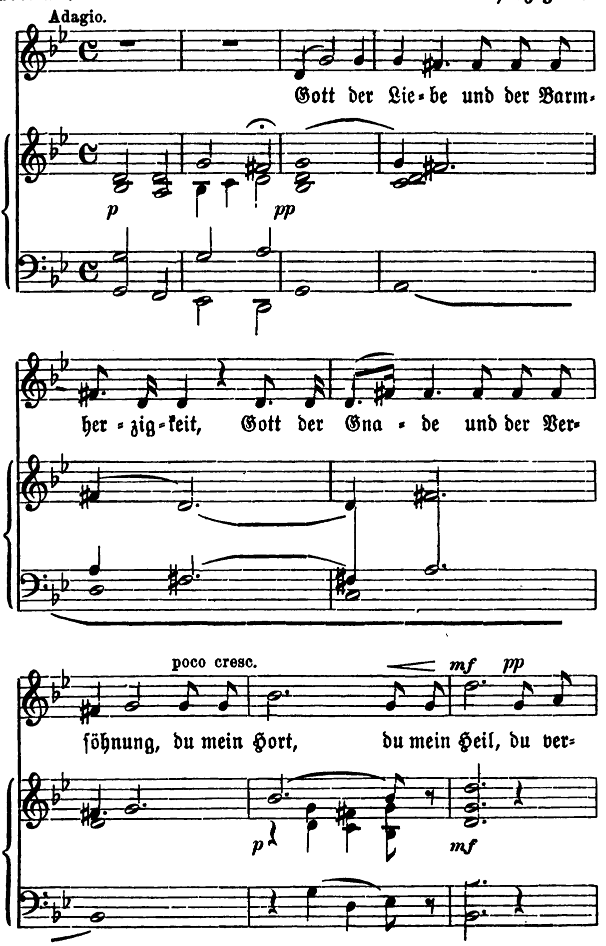

E - wi - gen, denn bei dem E - wi - gen, bei dem
3
f
p dolce
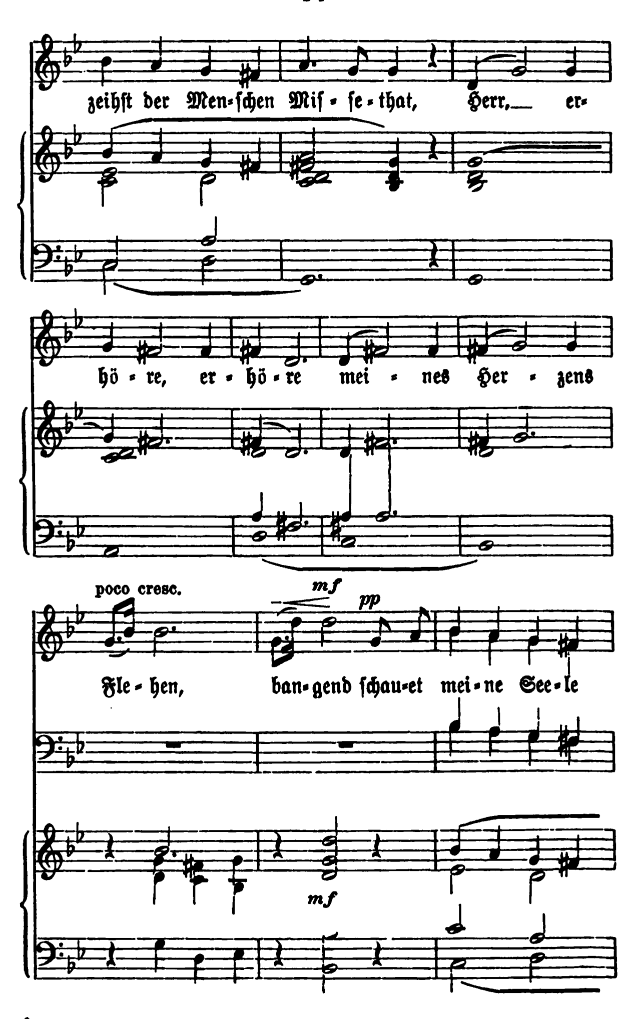

Ew'-gen ist die Huld, bei dem Herrn ist Er-
ff
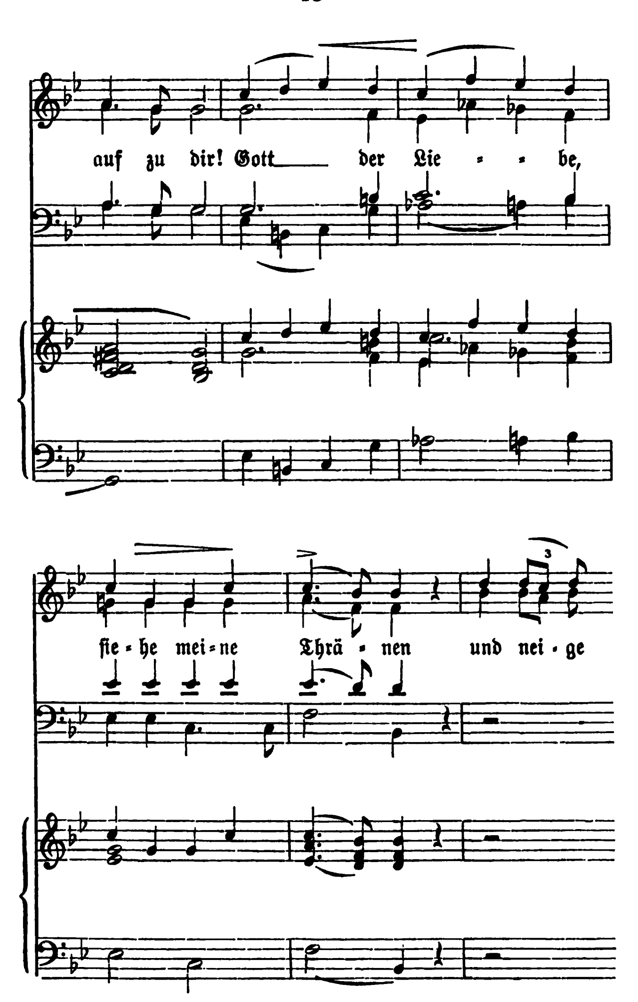

lö - - sung. Er er-lö - set Is-ra-


cres - cen - do
pp
el,
3
3
cres - cen - do
Is = ra = el er = lö = set Er von
pp
all sei = nen Sün = den.
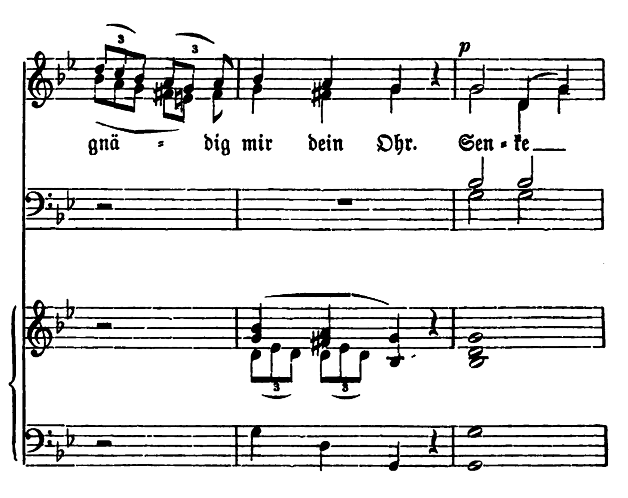
Nr. 18. Kol nidre. Gott der Liebe und der Barmherzigkeit.
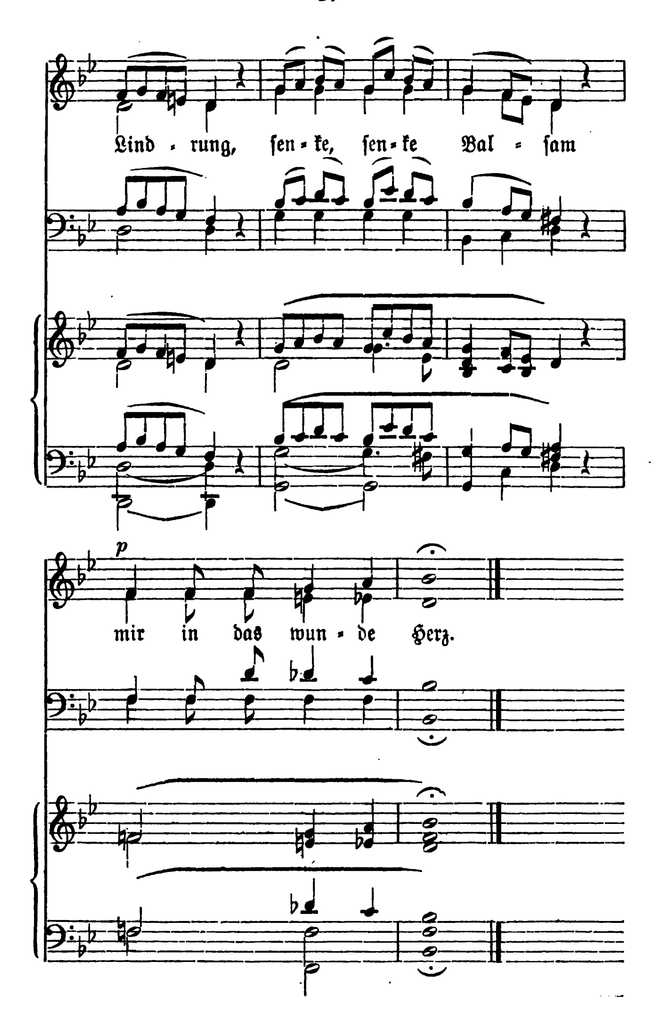



zeihst der Men-schen Mis - se - that, Herr, er-
hö - re, er - hö - re mei - nes Her - zens
poco cresc.
mf
pp
Fle - hen, ban-gend schau-et mei-ne See-le
mf


auf zu dir! Gott der Lie - - be,
sie - he mei - ne Thrä - nen und nei - ge

gnä = dig mir dein Ohr, und nei = ge




Lind - rung, sen - ke, sen - ke Bal - sam
p
mir in das wun - de Herz.

Es drängt sich uns jetzt die Frage auf, wie kommen wir denn zu den kolorierten Gesängen, die nicht nur den sinngemäßen Vortrag der Gebete Eintrag thun, sondern auch die Vorschriften, welche rabbinische Autoritäten für den Vortrag der Gebete geben, gröblich verletzen? So lesen wir u. a. im Schulchan aruch: „Der Vorbeter soll mehr auf den Sinn des Gebets als auf den Gesang achten, er darf nicht durch den Gesang den Sinn der Worte entstellen, wie überhaupt durch den Gesang den Gottesdienst nicht in die Länge ziehen".

Die kolorierten Stellen der Gesänge tragen alle keinen vokalen, sondern einen instrumentalen Charakter, und zwar erkennen wir in ihnen leicht Violinfiguren. Herr Professor Steinthal bemerkt daher in dem bereits erwähnten Aufsatz mit Recht: „die Chasonim alten Schlages waren oft sehr geschmacklos. Ohne Ahnung über das wahre Wesen des Gesanges meinten sie, sie müßten den musikalischen Instrumenten nachahmen und dieselben ersetzen, und da sie am meisten die Violine liebten, so ward die Diskantstimme bevorzugt".
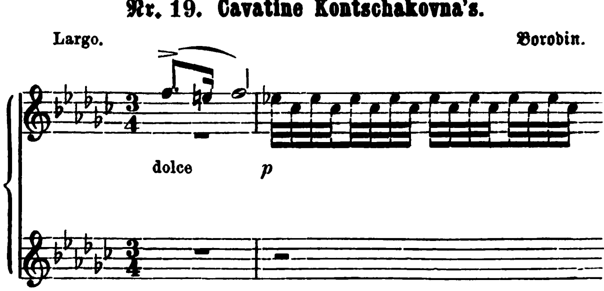
Aber welche Violinisten, denen sie nachzuahmen bestrebt waren, mögen sie wohl gehört haben? Es scheint mir klar, daß sie die oft recht schwierigen Läufe und Koloraturen von wirklichen Künstlern des Violinspiels gehört haben müssen, und das können nur die zu allen Zeiten als hochmusikalisch bekannten Zigeuner oder andre Musiker slavischer Abstammung gewesen sein. Die Zigeuner durchzogen schon in frühsten Zeiten mit ihrer Musik die Länder, sie werden bei freudigen Gelegenheiten wohl auch in jüdischen Häusern aufgespielt haben. Den jüdischen Kantoren fiel die Eigentümlichkeit und Schönheit der oft heitern, dann wieder von schmerzlichen Empfindungen durchtränkten Melodien auf. Es waren die Melodien eines Stammes, der, wie das Volk der Juden, heimatlos umherirrte; unterdrückt, geknechtet, vertrieben und grausam behandelt, wie diese.

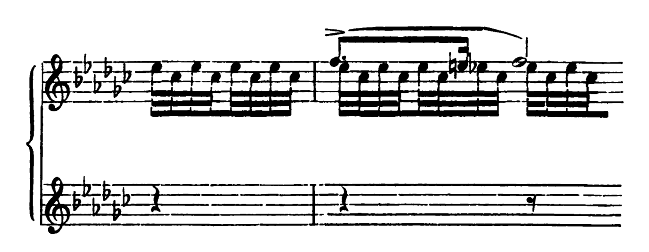
Liszt schildert den Charakter dieser Melodien in dem Buche: „Die Zigeuner und ihre Musik in Ungarn": „Sie verraten eine so von Thränen und innern Seufzern geschwellte und zugleich
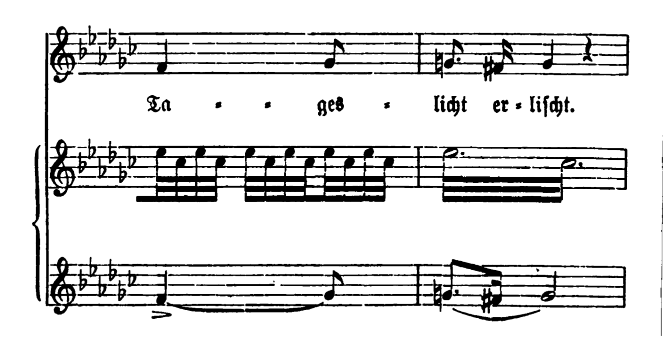
eine so stolze Trostlosigkeit, daß sie an die antiken Medaillen erinnern, auf denen Judäa, diese Königin der gefallenen Städte und der besiegten Völker, dargestellt ist, wie sie, auf Ruinen sitzend, majestätisch und trauervoll ihre Krone von geschleiften und gestürzten Thürmen trägt." Es ist erklärlich, daß Melodien solcher Art einen Wiederhall finden mußten in den Herzen der Juden. Und so eigneten sich die Kantoren dieselben an, bildeten sie wohl auch um und legten ihnen Gebettexte unter.
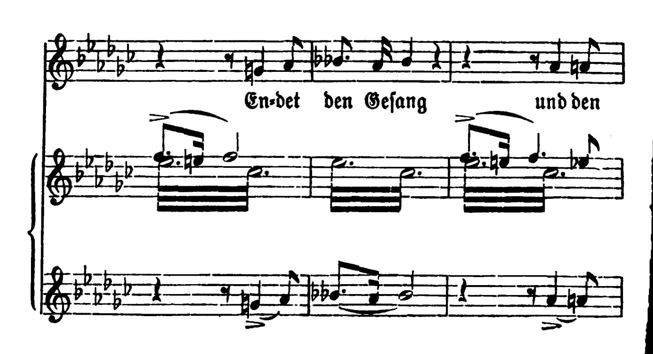
Es ist nicht schwer zu erkennen, daß die Koloraturen und Läufe gewisser Nigunim Geigenfiguren sind. Ganz überzeugend für diese Herkunft mag die Beobachtung dienen, daß man Kenner der Synagogenmusik beim Konzert einer Zigeunerkapelle häufig ausrufen hört: „Das klingt ja wie ein Nigun". Und noch einen Beweis für den slavischen Charakter dieser Koloraturgesänge kann ich erbringen, und zwar durch den Vortrag einer Arie aus der Oper: „Fürst Igor" des 1887 verstorbenen russischen Staatsrats Borodin, die, obwohl modernen Ursprungs, doch den unverfälschten Charakter slavischer, speziell magyarischer Musik trägt, sowohl hinsichtlich des Koloraturwesens wie der ihr zu Grunde liegenden Tonleiter. Man erkennt darin unschwer den Charakter unsrer mehrfach genannten alten Synagogengesänge.
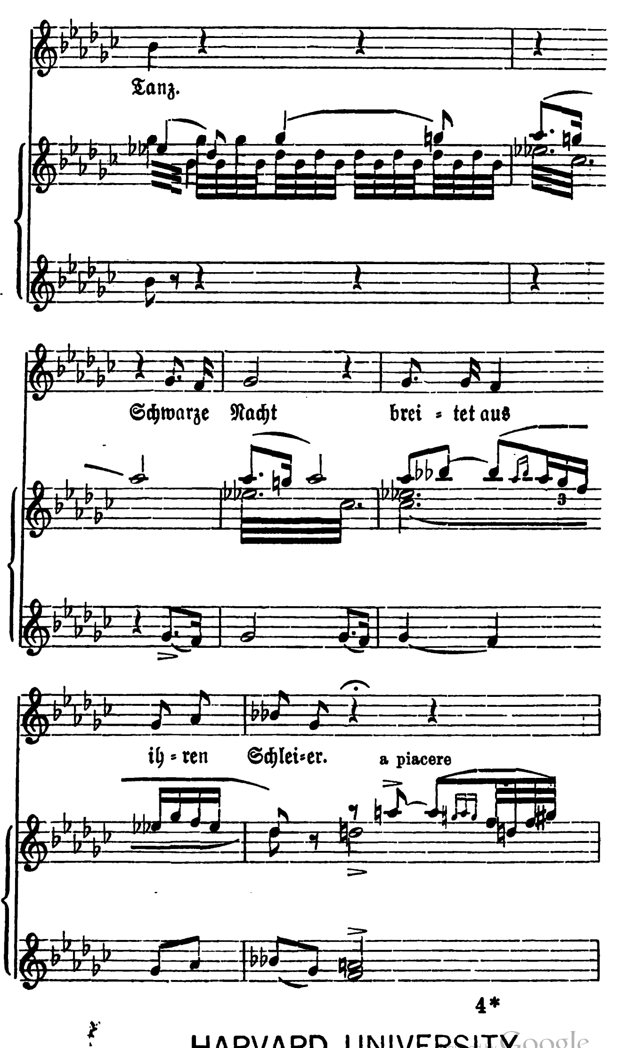
Nr. 19. Cavatine Kontschakovna's.
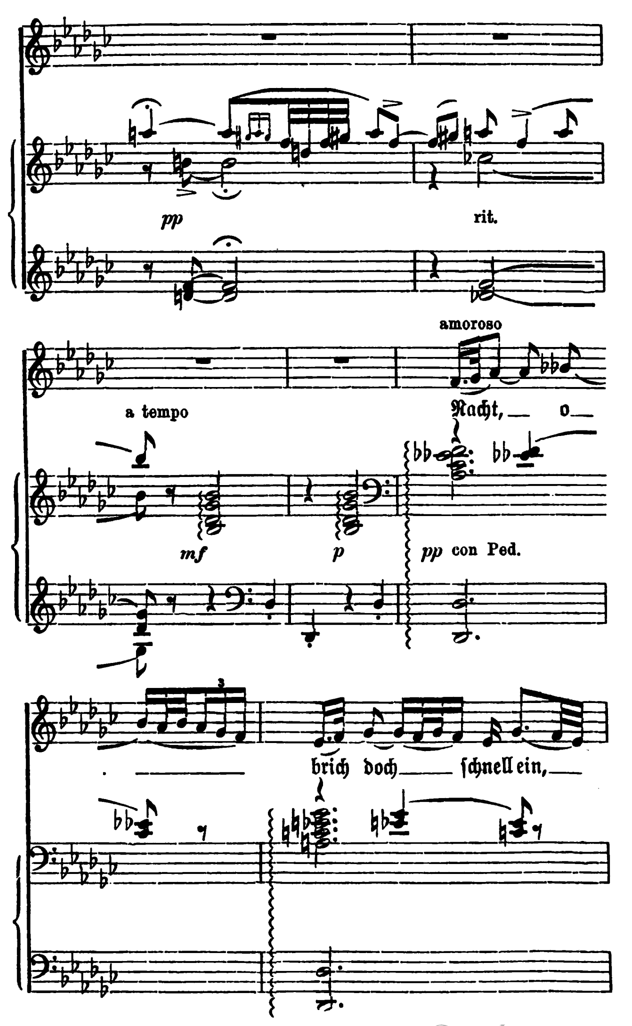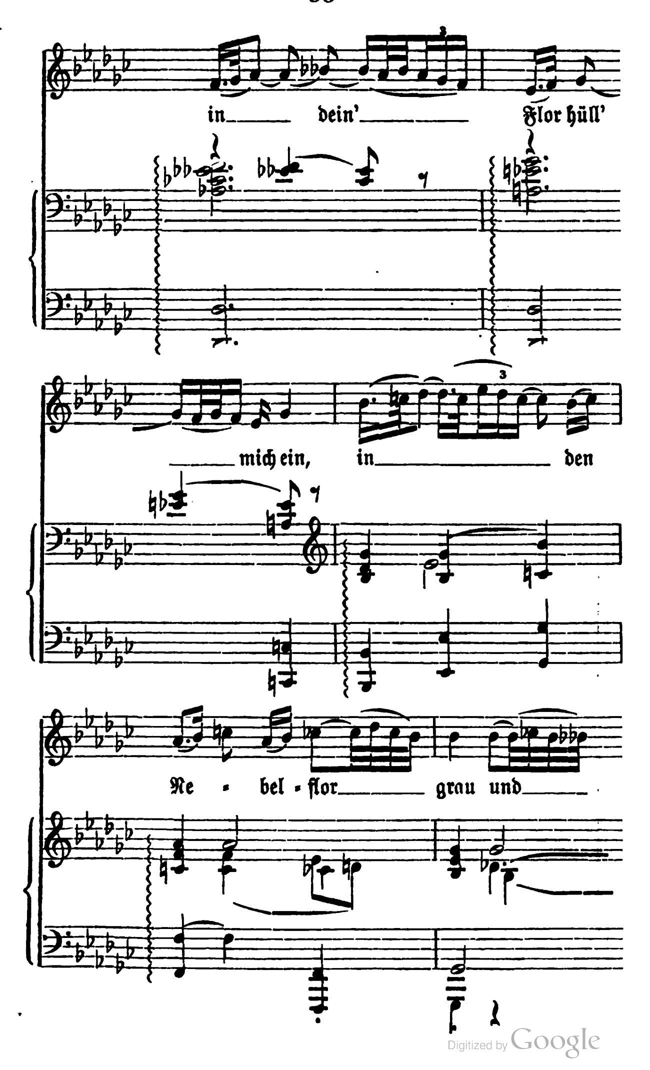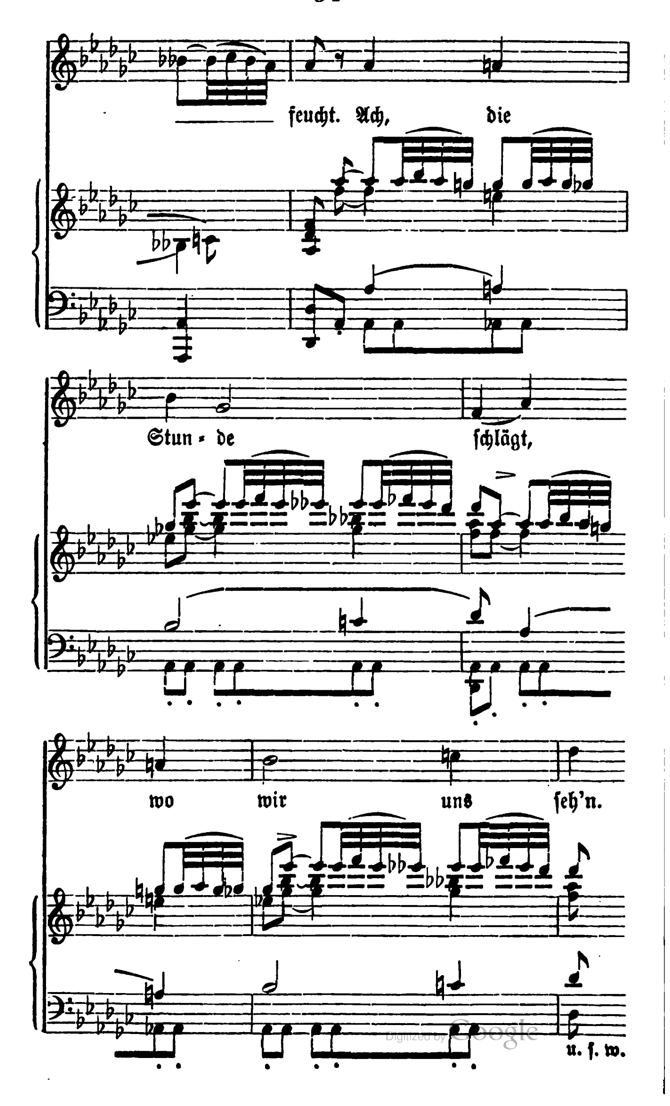





Ta - - ges - licht er - lischt.


En-det den Gesang und den


Tanz.
Schwarze Nacht
brei = tet aus
ih = ren
Schlei=er.
a piacere


pp
rit.
amoroso
a tempo
Nacht, — o —
mf
p
pp con Ped.
brich doch — schnell ein, —


in dein' Flor hüll'
mich ein, in den
Ne - bel - flor grau und

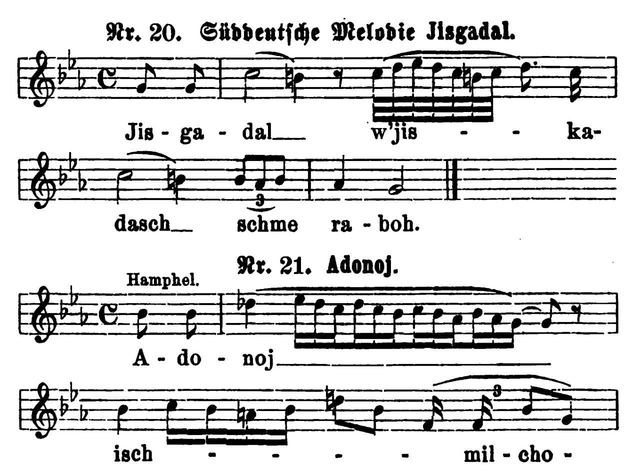

feucht. Ach, die
Stun - de schlägt,
wo wir uns seh'n.
u. s. w.

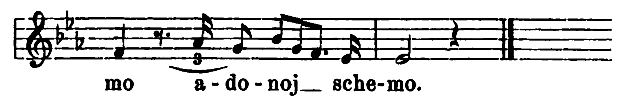
Aus welcher Zeit unsre Gesänge dieser Art stammen, ist schwer zu ergründen. Stammen sie, wie ich annehme, von den Zigeunern ab, so giebt dies vielleicht einigen Anhalt für die Zeit ihres Entstehens. Franz Liszt, in dem erwähnten Buche, glaubt sich zu der Annahme berechtigt, daß die Zigeuner irgend einem verlorenen Zweig der indischen Rasse angehören, wofür wohl auch der Umstand spricht, daß sie, wie die Araber, ihre Tonleiter in Viertel- und sogar in Halbvierteltöne zu scheiden Neigung haben. Von ihrem ersten Auftreten in Europa, insbesondere in Ungarn, geben alte Urkunden Nachricht. Schon seit 1219, dem Jahre, in welchem der König Andreas II. aus Jerusalem zurückkehrte, sprechen die Schriftsteller jener Zeit von den sich im Lande befindenden Zigeunern.

Emil Naumann, der über den Ursprung der hebräischen Melodien ebenso im Unklaren ist, wie viele andere, glaubt ihre Entstehung nach der Zerstörung des zweiten Tempels feststellen zu müssen. Seine Deutung hat einen etwas komischen Beigeschmack. Er sagt in seiner „Illustrierten Musikgeschichte", Bd. 1, S. 79: „Sie (die willkürlich durch Koloraturen verschnörkelten, wenn auch höchst charakteristischen Gesänge) mögen wohl der Zeit nach der Zerstörung des zweiten Tempels angehören, in welcher die Israeliten in strenger Absonderung unter den verschiedenen Nationen der Christenheit wohnten und lebten und in der jener, mitunter sich auf das Spitzfindige und Seltsame kaprizirende talmudische Geist, der vielfach an die Stelle der früheren Einfachheit und Größe hebräischer Weltanschauung zu treten begann, auch in die Tempelmusik einzudringen anfing."

Wenn sich eine andere Annahme bewahrheitet, nämlich, daß die traditionellen Gesänge von dem Mainzer Rabbiner Jacob Möln, genannt Maharil, er lebte von 1350—1427, gesammelt worden sind, so dürften dieselben noch aus einer früheren, als der oben angenommenen Zeit herrühren. Sicheres wissen wir aber auch hierüber nicht, denn schriftlich ist uns nichts davon überliefert worden, und welche Wandlungen die Melodien durch die mündliche Überlieferung in Jahrhunderten erfahren haben,

läßt sich gleichfalls nicht feststellen. Spricht doch für die Unsicherheit der Tradition die Wahrnehmung, daß z. B. die Koloraturen in den von Sulzer, Weintraub, Baer, Lewandowski, William Wolf und Markson gesammelten Gesängen fast alle von einander abweichen. Nun aber wird die Annahme, Maharil als den Urheber traditioneller Melodien anzuführen, von unsern Gelehrten bestritten, da sich in seinen Schriften, welche seine Schüler gesammelt, nichts als allgemeine Vorschriften vorfinden, z. B. die Mahnung an die Gemeinden, an den bestehenden Gesängen (wir erfahren leider nicht, wie sie beschaffen waren) nichts zu ändern. Aber die süddeutschen Juden schreiben es dem Verdienste Maharil's zu, daß sie, wie u. a. Herr Oberkantor Rosenhaupt in Nürnberg meint, „eine wirklich charakteristische, anmutige Liturgie mit einheitlichen Melodien besitzen, und daß sich nirgend die Tradition so rein erhalten habe, wie in Süddeutschland." Der Güte des Herrn Oberkantors Rosenhaupt verdanke ich die Abschrift einiger in Süddeutschland für echt gehaltener Gesänge, eines »**Jisgadal**« und »**Adonai isch milchomoh**«, sie lauten:





Sie werden keinen großen Unterschied zwischen diesen und den vorher angeführten Melodien bemerken. Hier wie da kolorierte Stellen und übermäßige Intervalle, die als besonderes Kennzeichen spezifisch jüdischer Musik nicht gelten können. Es ist sehr fraglich, ob alle Melodien, welche ein solches Gepräge tragen, uns von Alters her überliefert sind, denn wie viele Melodien werden für altüberlieferte gehalten, die nichts anderes sind als geschickte Nachbildungen jener, deren Alter keinem Zweifel unterliegt. Fantasiebegabte Kantoren unsrer Zeit haben von tiefer Empfindung zeugende Melodien ganz im Stile traditioneller Nigunim geschaffen. Als Beispiel einer solchen führe ich eine Melodie zu »**Owinu hoow**« an, welche der Berliner Kantor A. Friedmann komponiert hat:

Nr. 22. Owinu hoow.

Rec. A. Friedmann.

O - wi - nu ho - ow ho - ra - cha - mon ha - m' ra-
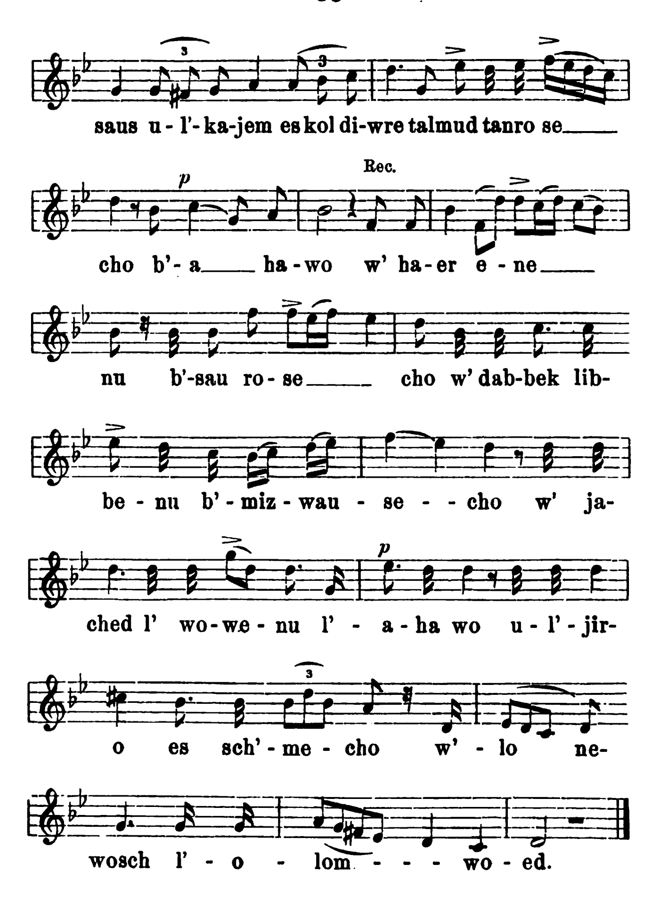
chem ra - che ______________ o - le____ nu w'-

a t.

sen b' - lib - be nu l' - ho - win u - l' haskil lisch - mau-

cresc. mf

a lil - maud u - l' lammed lisch - maur w' la -



Den Ursprung unsrer Synagogenmusik in die Zeit der Tempel zu verlegen, dafür finden wir auch nicht den geringsten Anhalt, soviel auch darüber geschrieben worden ist. Der Pater

Le Long in seiner »**Bibliotheca sacra**« (1723) zählt 1213 Schriftsteller auf, welche über die Psalmen und die Musik der Hebräer geschrieben. Im »**Thesaurus antiquitatum sacrarum de Ugolino**« findet man 40 Abhandlungen über die Musik und die Instrumente der Hebräer. Der älteste Schriftsteller, welcher diesen Gegenstand in seinem Werke: »**Schilte Hagibborim**« vom 4.—11. Kapitel behandelt, ist der jüdische Arzt Abraham ben David de Porto Leonis in Mantua. Keines dieser Werke giebt uns Klarheit über die Musik, nur Hypothesen wurden aufgestellt, kein Beweis wird erbracht, und ebensowenig finden wir in der Bibel etwas Authentisches darüber, denn einzig und allein von der Wirkung der Musik, von der Anzahl der Sänger und Spieler sowie über deren Instrumente sind uns darin Nachrichten überliefert worden. Josephus erzählt in seiner „Jüdischen Historie" im zweiten Kapitel des achten Buches: „der Trompeten und Posaunen, wie sie Moses zu machen befohlen hatte, waren 200 000. Für die Lewiten, die geistliche Lieder singen sollten, ließ Salomo 20 000 Röcke von der köstlichsten Seide fertigen. Er ließ auch 40 000 Saiteninstrumente wie Harfen und Psalter aus köstlichem Kupfer machen." Und im zweiten Buche der Chronik, Kap. 5, Vers 12 und 13 lesen wir: „Und die Lewijim, die Sänger alle, von Assaf, Heman, Jeduthun und ihren Söhnen und Brüdern, gekleidet in Byssus, mit Cymbeln und Zithern, standen an der Morgenseite des Altars und neben ihnen 120 Priester, blasend auf Trompeten; und als zugleich die Trompeter und die Sänger einstimmige Klänge ertönen ließen, lobsingend und dankend dem Ewigen, und der Gesang erscholl mit Trompeten und Cymbeln und Saitenspiel und dem Lobpreis des Ewigen, der gütig ist und ewig währet seine Huld: da ward das Haus des Ewigen erfüllt von der Herrlichkeit des Ewigen." — Und nun glaube man ja nicht, daß dies ein Musizieren ungeschulter Kräfte gewesen sei, und leicht auszuführen, trotzdem die Klänge als „einstimmige" bezeichnet werden, ein Beweis, daß die Mehrstimmigkeit damals ganz unbekannt war; vielmehr bedurfte der Musikdienst im

Tempel eines ernsten Studiums. Bevor die Lewiten in den Dienst des Tempels traten, mußten sie eine Schule durchmachen, deren Lehrzeit fünf Jahre dauerte. In Chulin 24 a heißt es: „Einmal ist gesagt: ‚vom fünfundzwanzigsten Jahr und weiter‘ und das andere mal wieder: ‚vom dreißigsten Jahr an soll er in den Dienst treten‘, wie ist das zu vereinigen? Das ist aber so gemeint: ‚mit fünfundzwanzig Jahren tritt er in die Schule, und mit dreißig Jahren wird er erst dienstfähig.‘“ Eine lange Studienzeit, die aber bewies, wie hoch man die Musik schätzte, wurde sie doch zu den sieben Wissenschaften als **chochmath hamusikah** (חכמת המוזיקא) gezählt.

Die Tempelmusik muß allerdings von ungeheurer Wirkung gewesen sein, ob sie künstlerischen Wert gehabt habe, das ist nicht festzustellen, aber Ambros sagt: „Bei der ausschließlichen Richtung hebräischer Musik kommt es gar nicht in Betracht, ob sie den Standpunkt einer Kunst, einer Darstellung des Schönen durch Töne, eingenommen, wie später bei den Christen. Sie ist Gottesdienst, nicht Kunst, und nicht die Aesthetik sondern die Religion hat ihren Wert zu bestimmen. Es ist sogar zu vermuten, daß trotz aller Träume der Autoren aus dem theologischen Zeitalter über die unbeschreibliche Herrlichkeit Davidischer und Salomonischer Musik, sie im wesentlichen als Tonkunst nicht entwickelter war, als die übrige Musik des Orients.“ —

Manche halten nun die durch gewisse Zeichen, Häkchen und Striche fixierten Melodien, nach denen die Thora, die Psalmen, die Propheten rezitiert werden, für die Überbleibsel der ältesten hebräischen Musik. Diese Annahme hat vieles für sich. Entspricht doch diese Art der Melodie dem Sprachgesange, der ältesten und einfachsten Verbindung von Wort und Ton, sie dient in erster Reihe der richtigen Betonung der Worte, der richtigen Interpunktion und der syntaktischen Gliederung des Satzes.

Der Wiener Komponist Adalbert v. Goldschmidt hat einige von Grimm's Hausmärchen in Musik gesetzt und zwar derartig, daß er ohne Rücksicht auf eine musikalische Form, auf die musikalische Gliederung, die Worte mit Melodien versah, die, unter-

stützt durch eine charakteristische Klavierbegleitung, nur die Hebung und Senkung der Silben durch höhere und tiefere Töne wiedergab. Es war unglaublich eintönig, trotz des musterhaften Vortrags der Frau Nicklaß-Kempner. Der Komponist hatte nichts anderes als eine unendliche Melodie geschaffen, die ohne die Worte gar nicht zu ertragen gewesen wäre. Ihm machte man den gerechten Vorwurf, er sei zu den Anfängen der Musikentwicklung zurückgekehrt. Es ist derselbe Vorwurf, den Manche dem Musikdrama Richard Wagner's machen, die in seiner unendlichen Melodie keinen Fortschritt in der musikalischen Entwickelung zu erblicken vermögen.

Aber auch die Ausführung der Tonzeichen der Juden hat sich nicht rein in der Tradition erhalten, hat vielmehr erhebliche Wandlungen erfahren und ist von den Völkern, unter denen die Juden lebten, beeinflußt worden. „Wie wäre es auch möglich", sagt Professor Steinthal, „daß die Fortschritte in der Musik bei den europäischen Völkern nicht auch auf den Nigun der Chasonim gewirkt hätte". Und so finden wir, daß die deutschen, portugiesischen, polnischen, spanischen, italienischen und englischen Juden fast eine durchweg verschiedene Singweise für ein und dasselbe Accentzeichen haben. Daß aber diese Singweise spezifisch jüdisch sei, dagegen spricht der Umstand, daß man heut noch im ganzen Orient, bei den Persern, Arabern, Türken den Vortrag in derselben Weise hören kann. Der Bischof von Siam trug Herrn Professor Steinthal einen heiligen siamesischen Text in einer besonderen Vortragsweise vor, die ihn lebhaft an unsern Trop erinnerte. Herr Professor Fleischer, der gelehrte Musikforscher, bestätigte diese Annahme, wie aus dem Vortrage, den er uns im vorigen Jahre gehalten, hervorgeht.

Herr Oberkantor Singer in Wien will aus den Tonreihen, welche solchen Singweisen zu Grunde liegen, das Alter derselben herleiten. Er hat seine darauf bezüglichen, verdienstvollen Forschungen in einem Werkchen niedergelegt, das den Titel führt: „Die Tonarten des traditionellen Synagogengesanges" (Steiger). Herr Singer nimmt drei Tonreihen (Tonarten, Steiger) an:

den **Jischtabach**-Steiger: c, des, e, f, g, as, b, c.
den **Mogen owaus**-Steiger: c, d, es, f, g, as, b, c.
und den **Adonoj moloch**-Steiger: c, d, e, f, g, a, b, c.

Da die Intervallfolge dieser Tonreihen von den modernen Dur- und Moll-Skalen vollständig abweicht, so weist er ihren Ursprung jener Zeit zu, die der Aufstellung der jetzt üblichen Skalen vorausging, und da der **Mogen owaus**-Steiger ganz der äolischen Tonart mit der Skala a, h, c, d, e, f, g (Halbton zwischen 2—3 und 5—6 Stufe) entspricht, die schon zu Terpander's Zeit, 638 v. Chr. (nicht 800, wie der Autor angiebt) bekannt war, so zieht er daraus den Schluß auf das ehrwürdige Alter derjenigen Melodien, denen diese Tonreihe zu Grunde liegt. Nun aber findet er unter den persisch-arabischen Tonreihen zwei, die sich vollständig mit zweien der von ihm aufgestellten Steiger-Skalen decken, und zwar die Skala **Uschak** mit den Tönen c, d, e, f, g, a, b, c, also dem **Adonoj moloch**- und die Skala **Newa** mit den Tönen c, d, es, f, g, as, b, c als der äolischen Tonart oder dem **Mogen owaus**-Steiger entsprechend. Somit hält Herr Singer es für zweifellos erwiesen, daß die Singweisen der beiden Steiger allerdings uralt, aber zweifelhaften Ursprungs seien. Auch die Verwendung derselben beim jüdischen liturgischen Gesange sei eine so geringe, daß die vereinzelte Anwendung dieser Singweisen auffällt und gerechte Zweifel bezüglich ihres jüdischen Ursprungs wachruft.

Alle übrigen Steiger hält Herr Singer nicht für älter als die jetzt übligen Skalen, und da die bei der Singweise der Thoravorlesung am Sabbath und an den Wochentagen zur Anwendung kommenden Töne der heutigen Durskala vollständig entsprechen, auch diese Singweise nicht für älter.

Er bedauert demzufolge, gewissen traditionellen Melodien die Bedeutung des Antiken vorenthalten zu müssen. Es wird ihm, wie er sagt: „bei seiner streng konservativen Gesinnung, die einer tiefwurzelnden Pietät vor dem Althergebrachten entstammt, schwer, dies auszusprechen und mit kalter Hand unsere Heiligtümer anzutasten", aber, fährt er fort: „der helle Strahl

der Aufklärung muß den unklaren Schimmer des Zweifels verdrängen, da die Macht der Thatsachen keine Sentimentalität duldet und rücksichtslos die Klarlegung der wirklichen Beschaffenheit der Dinge fordert."

Aus alledem ist wohl zu ersehen, daß unsre alten Melodien nicht dem jüdischen Geiste entsprossen sind, also auch kein spezifisch jüdisches Gepräge tragen. Daß viele derselben anderen Kulten und fremder Musik entlehnt sind, ist schon von bedeutenden Gelehrten hervorgehoben worden. So sagt Dr. Berliner, einer unsrer hervorragensten Gelehrten, in einem Aufsatze in der „Allgem. Ztg. des Judenthums": „Randbemerkungen zu dem Vortrag über die jüdischen Melodien": „Die Entlehnungen aus fremden Kulten sind so alt, wie der jüdische Gottesdienst selbst. Viele Stimmen aus den Zeiten des Mittelalters haben sich gegen die Einführung unjüdischer Singweisen in den Gottesdienst erhoben, so die des Alfasi gegen Ende des elften Jahrhunderts, der es mißbilligt, wenn ein Vorbeter sich nach fremden Melodien umsieht, um mit ihnen die synagogalen Gebete vorzutragen." Auch Simon ben Zemach Duran berichtet in dem Kommentar zu den „Sprüchen der Väter", daß Manche der spanischen Synagogenmelodien aus den maurischen Gesängen stammen, die um so leichter Eingang gefunden hätten, als sie sehr angenehm seien und das Herz erheben. Dies hebt auch de Sola in seiner Sammlung sephardischer Gesänge hervor und gesteht offen, sie seien ein Konglomerat von maurischen und spanischen alten Melodien, die ihren Ursprung in der Zeit der Herrschaft der Araber in Spanien haben. Dadurch wird auch die Annahme Einiger widerlegt, als stammten die sephardischen Melodien wegen der lebhaften Verbindung der Juden Spaniens mit dem Morgenlande von den Tempelgesängen ab. Ferner meint Dr. Berliner, die in Frankreich üblichen synagogalen Melodien seien mehr den musikalischen Gesetzen konform, und man wisse von ihnen nicht, ob sie überliefert, oder aus anderen Kreisen herstammen. Die aus nichtjüdischen Kreisen entlehnten Gesänge seien daran erkennbar, daß bei ihnen keine Rücksicht auf den Text,

dem sie untergelegt sind, genommen ist, indem sie nur mit ihren musikgerechten Tönen imponieren wollen*), und Chanoch ben Jehuda in Gnesen giebt sein Bedauern darüber kund, daß man unjüdische Melodien durch die Synagoge sanktionieren will. Ambros, der berühmte Musikgelehrte, sagt in dem ersten Bande seiner Musikgeschichte S. 203: „die Melodien, nach denen die Juden heut ihre Psalmen singen, geben keinen Anhaltspunkt für ihr Alter, weil die deutschen, italienischen, spanischen Juden denselben Psalm nach untereinander völlig verschiedenen Weisen vortragen. Die Juden, so fest sie an dem Wesentlichen ihrer Nationalität und ihres Glaubens von jeher hielten, schließen sich in allem Übrigen mit wunderbarer Elastizität den Völkern an, unter denen sie seit ihrer Zerstreuung wohnen.“

Diese Auslassungen stimmen überein mit denen Emil Naumann's. Im ersten Bande seiner „Illustrierten Musikgeschichte“

*) Wenn, wie Dr. Berliner meint, die aus nichtjüdischen Kreisen stammenden Gesänge daran zu erkennen sind, daß bei ihnen keine Rücksicht auf den Text, dem sie untergelegt sind, genommen ist, so ist dies ein erneuter Beweis für die fremde Herkunft z. B. der Melodie zur »Abodah« und zu »Kol nidre«, um nur diese beiden zu nennen. Betrachten wir dieselben in Bezug auf das Verhältnis zu ihren Texten, so fällt es uns auf, daß der Text den schmerzerfüllten, tief ergreifenden, oft leidenschaftlich erregten Melodien wenig entspricht. »Kol nidre« enthält die Bitte um Lösung der Gelübde und Schwüre, die wir in Übereilung gethan und deshalb bereuen, die »Abodah« erzählt in schlichten Worten von den Priestern und dem Volk, die beim Anhören des göttlichen Namens sich auf ihr Angesicht niederwarfen. Die Worte entbehren jeglichen poetischen Reizes, die Melodien hingegen erheben uns.

Nun dürfte es aber keinem Künstler gelingen, zu einem gleichgiltigen Text eine packende Melodie zu erfinden. Eine einheitlich wirkende Vokalkomposition kann nur entstehen, wenn ein poetischer Text die Phantasie des Komponisten befruchtet, und sein Gestaltungsvermögen Wort und Ton zu einem untrennbaren Ganzen verschmilzt.

Text und Melodie dieser und andrer Gesänge müssen demnach ganz unabhängig von einander entstanden sein. Wahrscheinlich wird der Sänger sich von einer Instrumentalkomposition, die er irgendwo und von irgendwem gehört, ergriffen gefühlt, sie wohl auch nachgeahmt haben. Im Eifer, sie hören zu lassen, nahm er einen beliebigen Text und paßte ihm die Melodie, so gut es ging, an.

S. 76 lesen wir: „die Einflüsse fremder Kultur, welchen sich die, in die verschiedensten Länder und Klimate verschlagnen Volksgenossen, trotz ihrer Abgeschlossenheit nur bis zu einem gewissen Punkte entziehen konnten, ließen selbstverständlich auch ihre Tonkunst nicht unberührt. Hieraus erklärt es sich, daß im allgemeinen die heutigen portugiesischen Juden eine andre Tempelmusik besitzen, als ihre Glaubensbrüder in Frankreich und Italien, und daß ebenso die polnischen Juden andre Gesänge in ihren Synagogen ertönen lassen, als die deutschen und englischen Juden. Ja sogar die Töne des Schafars, obgleich sie einheitliche Normen und Zeichen haben, werden von den Juden verschiedener Länder verschieden ausgeführt."

Dies erklärt auch, daß z. B. unser „Kol nidre" in den italienischen Synagogen nicht nach unsrer traditionellen Melodie gesungen wird, und vor kurzem hörte ich, daß in Shangai, wo sich eine jüdische Gemeinde, die sich aus Juden verschiedener Länder zusammengesetzt, befindet, unsre Melodie des „Kol nidre" ganz unbekannt ist.

Von der im Mittelalter herrschenden Unsitte, hebräische Dichtungen, die nach einer profanen Melodie gesungen werden sollten, im Versmaß, entsprechend der dem Gedicht zu Grunde liegenden Melodie, einzurichten, ja sogar auch die Texte der fremden Melodie anzugeben, erzählt uns Dr. A. Ackermann in seinem Werke: „Der synagogale Gesang in seiner historischen Entwicklung." Besonders in Spanien und Italien bürgerte sich dieser Gebrauch ein. Die musikalischen Formen: »**Recitativo**«, »**Ariette**« u. a. wurden vielfach zur Grundlage genommen, und man nahm keinen Anstoß daran, selbst die Melodien von Liebesliedern zum Muster zu gebrauchen. In Spanien waren es besonders die Melodien der Araber, in Frankreich die der Troubadours, die ihre Wirkung auf die synagogale Poesie ausübten. Viele spanische Ritualien haben über den Gebeten direkt die Überschrift: „In arabischer Melodie." Von Arkewolti sind uns einige Textanfänge spanischer Lieder überliefert, nach denen man synagogale Gebete sang.
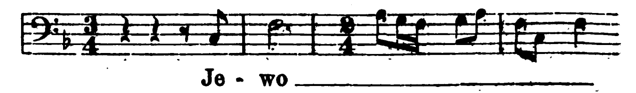
Diese Meinungen über den Ursprung hebräischer Melodien stimmen überein mit denen von Dukes, in seinem Buche: „Zur Kenntnis der hebräischen religiösen Poesie“, Jellinek und Steinschneider, nach denen die „Rezeption fremder Musik“ bei den Juden erwiesen sei: „den hebräischen Texten wurden in den Synagogen des Ostens orientalische und türkische, in denen des Westens romanische und slavische Gesangweisen unterlegt.“
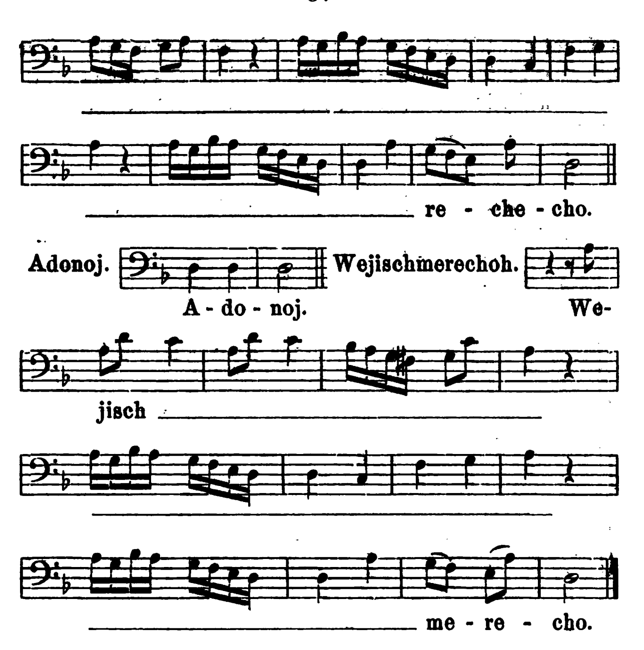
Außer den oben gekennzeichneten Synagogenmelodien, die keine bestimmte Taktart, keinen taktmäßig geordneten, vielmehr einen ungebunden mannigfaltigen Rhythmus haben und in denen meist die Molltonart vorherrscht, giebt es noch eine zweite Gruppe in Deutschland üblicher traditioneller Melodien, die ein anderes Gepräge zeigen. William Wolf charakterisiert sie folgendermaßen: „die Melodien dieser Klasse haben rhythmische Symmetrie, geordneten Satzbau, stehen meist in der Durtonart und halten mehr oder weniger eine bestimmte Taktart fest, sie sind im Geist der neuen Kunstmusik erfunden.“

Als erstes Beispiel hierzu diene die Melodie des Priestersegens: »Jeworechecho adonoj wejischmerecho« u. s. w.: „Der Herr segne dich und behüte dich, er lasse dir sein Antlitz leuchten und sei dir gnädig, er wende dir sein Antlitz zu und gebe dir Frieden.“ Die Komposition des Priestersegens dürfte kaum früher als in der Mitte des vorigen Jahrhunderts entstanden sein. Diese mit Koloraturen verbrämte, etwas eintönige Komposition steht nun im stärksten Widerspruche zu den Textworten, sie wurde derartig ausgeführt, daß jedes Wort des Kantors von den den Priestern entstammenden Mitgliedern der Gemeinde wiederholt wurde.

Folgendermaßen wurde sie gesungen:

Nr. 23. Priestersegen. Alte Melodie Jeworechecho.
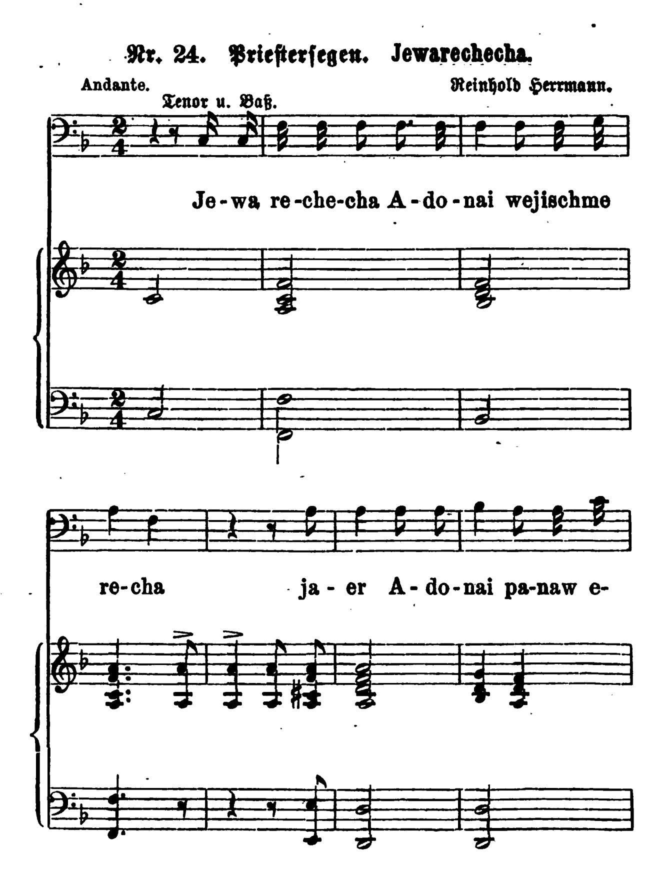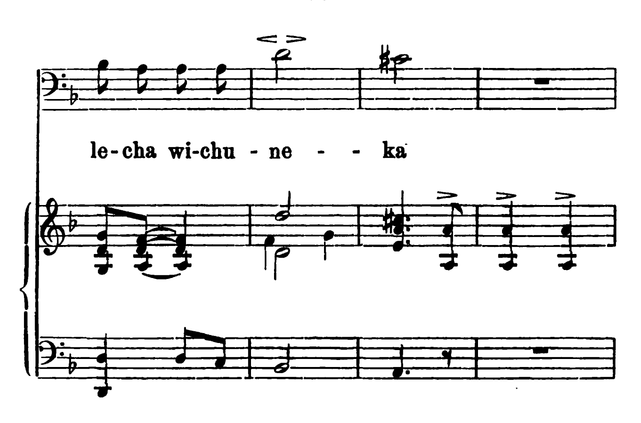




Man hörte also jedes Wort des Priestersegens zweimal: „Es segne dich — es segne dich, der Herr — der Herr, und behüte dich — und behüte dich“ u. s. w. Es ist merkwürdig, daß man so lange Zeit diese Ausführung ohne Widerspruch hören konnte, merkwürdig, daß Viele die Melodie schön fanden, merkwürdig und mir jetzt fast unbegreiflich, daß ich, gewohnheitsbefangen, es lebhaft bedauerte, sie beim Antritt meines Amtes als Chordirektor der Reformgemeinde nur in den alten Partituren zu finden und nicht mehr dem Gottesdienste eingefügt, bei dem sie früher gesungen wurde. Wir singen den Priestersegen heut in einer Komposition des Herrn Reinhold Herrmann, der sich in jüngster Zeit besonders als Opernkomponist rühmlichst

bekannt gemacht hat, und den mein Vorgänger im Amte, Herr Professor Julius Stern, mit der Komposition des Textes betraute, nachdem sich in der Gemeinde Widerspruch gegen den alten Gesang erhoben hatte.

Nr. 24. Priestersegen. Jewarechecha.
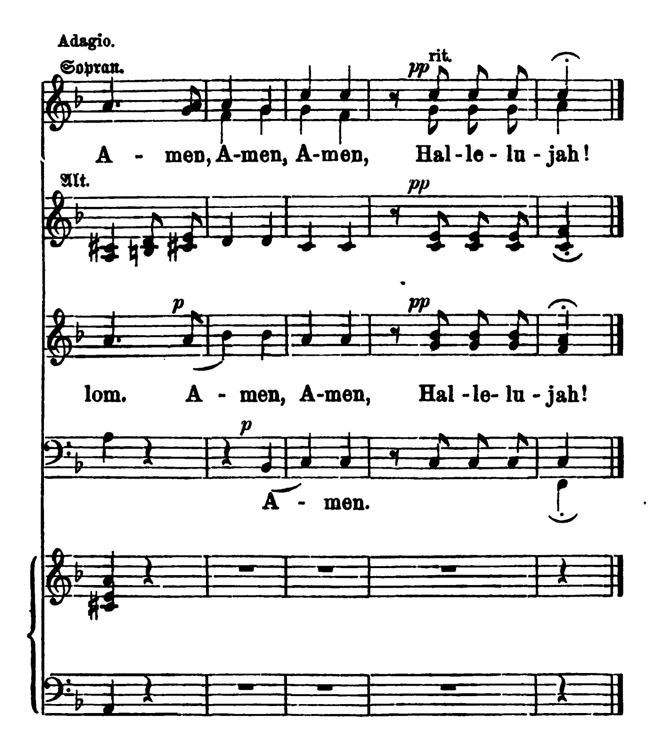




Tenor.

Jis-sa A-donai panaw e-le cha wejas-sem le-cha scha-

Baß.



Sie werden finden, daß diese Komposition den Worten des Textes viel mehr entspricht, als die, welche sie vorher gehört.

Außerdem gehören zu der vorher bezeichneten Kategorie das »Adir hu« am Pesach, das »Moaus zur joschuossih«*) am

*) Mit Bezug auf das »Moaus zur jeschuossih« muß ich eines Kuriosums Erwähnung thun. Mir liegt ein Werk vor, das den Titel führt:
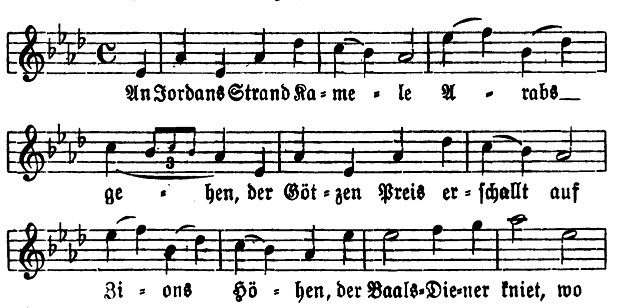
Sammlung hebräischer Nationalmelodien mit untergelegten Gesängen von Lord G. G. Byron und deren Übersetzung vom

Chanukah, das »Ledowid boruch« (Psalm 144) am Ausgang des Sabbaths, dessen ernster Inhalt in so entschiedenem Widerspruch zur Musik steht, daß man fast annehmen möchte, der Komponist habe den hebräischen Text nicht verstanden. Es kommt in diesem Psalm die bekannte tief ergreifende Stelle vor: „Was ist der Mensch, daß du dich seiner annimmst, der Erdensohn, daß du auf ihn achtest. Der Mensch ist einem Hauche
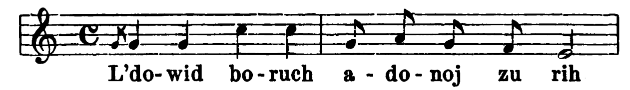
---

Geheimen Kriegsrath Kretzschmer. Berlin, im Magazin für Kunst, Geographie und Musik. Königstr. 3.
In der Vorrede heißt es u. a.: „Daß der Lord G. Byron die Gedichte für die vorhandenen Melodien, Lieblingsweisen, welche noch bei den religiösen Zeremonien der Juden gesungen werden, geschrieben hat, ist von ihm selbst in den Ausgaben seiner Werke angezeigt worden, und wenn das Publikum schon längst über deren Vortrefflichkeit entschieden hat, so verdient die Bemerkung vielleicht noch hier eine Stelle, daß sie es wohl der reinen Begeisterung verdanken, worin den Dichter die Melodien versetzt haben mögen".
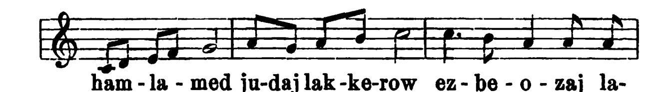
Die Melodien tragen alle den Stempel modernen Ursprungs. Unter ihnen befindet sich auch die bekannte zu »Moaus zur jeschuossih«. Daß diese recht hübsche, populäre, marschmäßige Melodie, die keinerlei tiefere Empfindung bekundet, den Dichter zu einem so stimmungsvollen Gedicht, wie das der Melodie untergelegte, begeistert haben soll, erscheint mir sehr fraglich. Ob die englischen Worte der Melodie besser angepaßt sind, als die deutschen, kann ich nicht entscheiden, da mir nur die deutsche Ausgabe des Werkes vorliegt. Der komischen Wirkung der Verbindung des deutschen Textes mit der Melodie wird sich Niemand entziehen können.
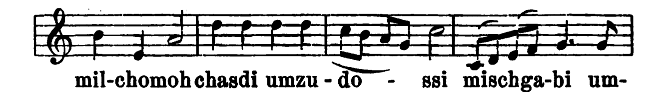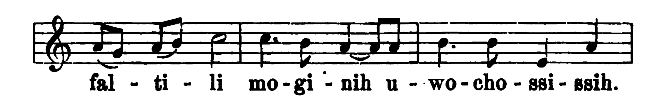


gleich und seine Tage dem Schatten, der vorübereilt." Und dies gesungen nach folgender Melodie:

Nr. 25. Ledowid boruch. Psalm 144.
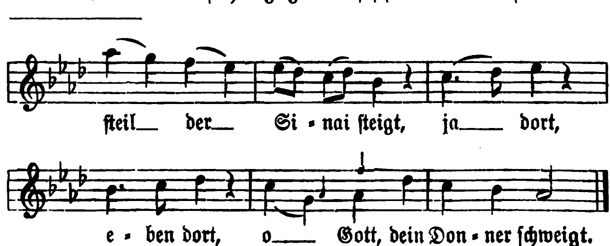






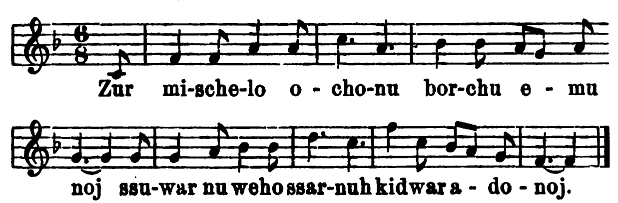


Die Entstehung solcher Lieder setzten wir in den Anfang oder in die Mitte des vorigen, oder in den Anfang dieses Jahrhunderts. Von einem derselben läßt sich sogar der Komponist und die Zeit der Entstehung genau feststellen. Es ist die Me-



lodie des Liedes: »Zur mischlo uchalnu borchu emunoh«, die so lautet:

Nr. 26. Zur mischelo ochalnu.



Das ist die Melodie des Liedes: „Mit dem Pfeil und Bogen“ aus „Wilhelm Tell“. Komponist derselben ist Bernhard Anselm Weber. Mit seiner Musik wurde der „Tell“ 1804 in Berlin zum erstenmal aufgeführt. Das Lied muß den Weg vom Berliner Opernhause bis nach dem Städtchen Kurnik bei Posen, dem Geburtsort meines Vaters, ziemlich schnell zurückgelegt haben, denn dort hat es mein seliger Vater gewiß schon mit den Seinigen gesungen, wie ich es jeden Sonnabend Abend an seiner Seite gesungen habe.

Es erübrigt mir noch, der Frage näher zu treten, ob es jüdische Volks- oder Nationalmelodien, also Melodien zu weltlichen Texten, die Gemeingut der Nation geworden, giebt oder gegeben hat. Die Melodien, welche wir zuletzt gehört, zeigen alle einen volkstümlichen Charakter, können aber, ganz abgesehen davon, daß sie keine weltlichen Texte tragen, als jüdische Volksmelodien nicht angesehen werden; ihr Ursprung aus der naiven deutschen Musik des vorigen Jahrhunderts giebt sich aufs deutlichste kund.

Sicher aber ist es, daß das jüdische Volk vor der Vertreibung aus dem gelobten Lande Volkslieder, das heißt Lieder zum Lobe des Weines, der Geselligkeit, zum Ausdruck der Freude über die Natur, zum Preise der Holdseligkeit des Weibes gehabt und gesungen hat. Volkslieder spiegeln Gefühle des typischen Gesamt-

bewußtseins eines ganzen Volkes wieder, sie entstehen im Volke, sie sind ein Erzeugnis der schaffenden, starkempfindenden Volksseele. Und eine starkempfindende Volksseele, die mit aller Macht und bei allen Gelegenheiten sich zu äußeren drängte in Wort und Ton, wohnte unsern Altvordern inne, sie wohnte bestimmt in einem Volke, das Gott sich zum Liebling erkoren, das, in der Wüste geläutert, ihn zuerst von allen Völkern der Erde erkannt und ihm begeistert gehuldigt, das im freien Staat ihm Lob und Preis gesungen aus tausend Kehlen und tausend Herzen. Und dieser Volksseele mußten auch Volkslieder entspringen, gewiß herrliche, freudig jauchzende; — aber nichts ist uns davon überliefert worden, nur, daß sie vorhanden waren, das wissen wir, davon giebt die Schrift uns Kunde.

So heißt es Jesaia 5 Vers 1: „Ich will singen von meinem Freunde, das Lied meines Freundes von seinem Weinberge". Und in der Prophezeihung des Jesaia Kap. 24 Vers 9: „Nicht mehr trinken sie Wein beim Gesange, bitter ist der Rauschtrank der Zecher", und in den Klageliedern Kap. 5 Vers 14: „die Ältesten sind aus den Thoren verscheucht, Jünglinge von ihren Liedern".

Auch die Überschriften der Psalmen, die mit dem Inhalte derselben in gar keinem Zusammenhange stehn, geben Zeugnis von den Volksliedern unsrer Vorfahren im heiligen Lande, denn sie bezeichnen die Melodien, nach denen die Psalmen gesungen werden sollten. Die Melodien gehörten Texte weltlichen Inhalts an, vielleicht waren dieselben so umgemodelt wie die Volksmelodien des Mittelalters zur Verwendung als Choralmelodien.

Zu Anfang des zweiundzwanzigsten Psalms lesen wir: „Nach Hindin der Morgenröte." Zu ergänzen ist nach dem ersten Worte: „Melodie", also nach der Melodie des Liedes: „Hindin der Morgenröte", und Psalm 45: „Von den Söhnen Korah. Ein Liebeslied, ein Gedicht" und Psalm 56: „Dem Sangmeister: nach (zu ergänzen: Melodie) der stummen Taube der Ferne". Hierbei sei bemerkt, daß fast alle diese Überschriften von Luther falsch übersetzt worden sind.

Aber als dann das Leid hereinbrach, als der Verbannung Trübsal Israel umfing, da schwand die Lust zum Singen, und nur die Erinnerung an die frohen Gesänge der Heimat fand in den Herzen einen trauernden Wiederhall.

> An Babels Flüssen saßen wir in Leiden
> Und weineten, wenn wir an Zion dachten.
> Stumm hingen unsre Harfen an den Weiden,
> Die dort am Ufer in die Wellen schmachten.
> Da hießen sie, die uns gefangen hielten,
> Uns fröhlich sein in unsrer Not und singen,
> Und unsre Dränger, daß wir Lieder spielten:
> „Gesang von Zion lasset uns erklingen!"
> Wie können singen wir als Gottesfrohe
> Im fremden Lande, da wir trüb gesessen!

Aus alle dem, was ich mir erlaubt habe, Ihnen vorzutragen, werden sie zu der Überzeugung gelangt sein, daß wir den so Vielen von uns lieb und vertraut gewordenen Gedanken, als hätten wir eine spezifisch jüdische Musik, als stammten die Melodien, die unser Herz ergriffen, einzig und allein aus den Reihen der Männer unsres Stammes, als besäßen wir in ihnen sogar Überbleibsel der alten Tempelmusik, aufgeben müssen. Kein Merkmal konnten wir auffinden, wodurch sich die Musik der Synagoge von der der Völker unterscheidet, wir haben erkannt, daß die Singweise der Synagoge stets von der Singweise jener Völker, unter denen die Juden lebten, beeinflußt wurde, und wir waren in der Lage für die gleiche Ansicht die Aussprüche höchster Autoritäten der Wissenschaft und Kunst anzuführen.

Sollten Ihnen, meine Damen und Herren, durch diesen Nachweis einige Illusionen zerstört worden sein, lassen sie es sich nicht nahegehen. Jene Melodien, die in den traurigen Tagen der Scheiterhaufen, der schrecklichsten Verfolgungen und Knechtungen unsren Vätern zum Trost, in Zeiten der Freude und Feste zur Erquickung gereicht, die ihnen schwere Leiden lindern und ihren Glauben an den einzig Einigen befestigen halfen, —

jene Melodien, mit denen der Jehudoh den Eintritt des Kindes in den Bund Israels begrüßt, die er gehört, da er als Sohn der Pflicht zum erstenmal vor die heilige Thora trat, die ihm entgegentönten, als er sich an geheiligter Stätte mit der Geliebten zum Bunde fürs Leben einte, und die er mit zitternder, ersterbender Stimme nachlallte, wenn ihm brechenden Auges das letzte „Schmah Jisroeil" der frommen Glaubensbrüder ans Ohr schlug; — sie werden uns wert bleiben, wenn sie auch nicht aus den Reihen der Unsern stammen. Jahrhunderte haben sie geheiligt, und so sollen sie auch uns heilig sein, uns und unsern Kindern durch alle Zeiten.

13. Oktober 1897.